القاهرة

أدب • فكر • فن

تصدر منتصف كل شهر العدد ٨٦ ● ٣ محرم ١٤٠٨ هـ ● ١٥ أغسطس ١٩٨٨ م AL-QĀHIRAH

عن الرواية المصرية المعاصرة (الملف الأول)

في هذا العدد دراسات عن :

يوسف ادريس • سكينة فؤاد • صنع الله ابراهيم
فؤاد قنديل • صبرى موسى • أمين ريان
ثروت أباظة • محمد كامل حسين • نبيل عبد الحميد

حوار مع الفائز
بجائزة الدولة التقديرية في الآداب
محمد سعد الدين وهبة

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة :

قصة • شعر • مسرح • سينما • مكتبة
متابعات • من المجلات العربية والعالمية • فنون تشكلية

ناجى
فى ذكرى
ميلاده المائة



● الثمن ٥٠ قرشاً ●

لوحة للفنان السويسرى « بول كلى »

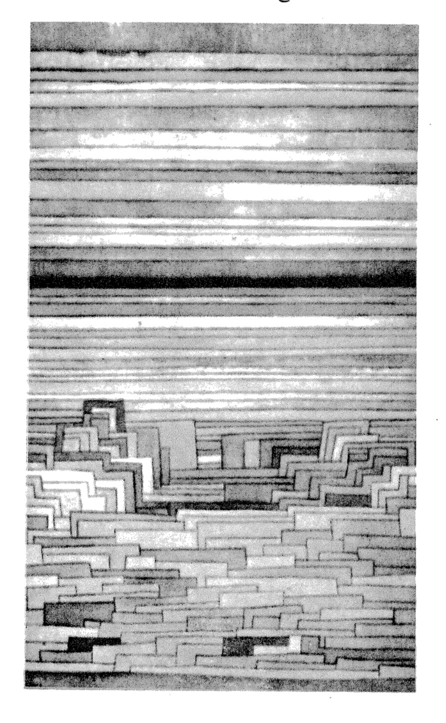
الفنان السويسرى « بول كلى » ١٨٧٩ ــ ١٩٤٠م ، أظهـر فى لوحاته صلة حساسة بين الواقع وعالم الخيال حاول أن يرسم بغريزته مثل الأطفال وصولاً إلى السذاجة البرئية ، لكن رسومه حملت بوضوح قيمة ناضجة لكل من اللون والخط ، وكل مساحة لديه توضع بلا هدف ؛ لكنها توحى بشكل ما ، سواء أكان وجها أو شخصاً أو منظراً طبيعيا ، فهو يستفيد من كل المصادر التى ترفع قيمة فنه .

استفاد « بول كلى » من الفن اليابانى ، والفن البدائى ، ورسوم الأطفال والمجانين ، لكننا لا نعرف فى تاريخ الفن رساماً يماثله ، فقد جمع بين سحر الألغاز ووضوح البيان فى شفافية .

واذا استعرضنا أعمال « بول كلى » فى التصوير الزيتى ، أو المائى أو الرسوم التخطيطية ، نرى أنها إبداع جديد ، تتناول موضوعات لم تكن مطروقة من قبل ، كما ربطت بين مسائل فنية لم يكن بينها رباط ، وجعلت من البيت بواجهته الخارجية وداخله وما فيه من أثاث ؛ وحدة متجانسة ؛ وسلسلة متصلة الحلقات .

يقول « بول كلى » فى تفسيرة للفن :

ـ« ان الفن قد يتناول معالجة موضوعات لم يكن فى حسبان أحد تناولها ، ولا إدراك النجاح فيها ، ولكنه لايلبث أن يصل إلى الربط بين المتناقضات ، وايجاد الصلة المؤدية إلى الجمال والوحدة بين أجزائها ، فيصل بذلك إلى الكنه وادراك الغاية »◆



القاهرة

في هذا العدد



الثمن ٥٠ قرشاً

الأسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة

تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

حركة النقد والرواية المصرية

أصبحت كلمة «أزمة» مفرداً مألوفاً فى لغة الناس اليومية . . فهى ـ رغم مدلولها البغيض ـ تجرى على ألسنتهم كلما حَزَبَهم أمر من أمور معاشهم . . وهل بقى لهم أمر لم يحزب بعد ؟؟

ولما كان هذا المصطلح ألوفاً على هذا النحو ، فقد عرفته أحاديث الأوساط الأدبية واستخدمته فى عفوية . فيقال هناك أزمة شعر ، وأزمة قصة ، وأزمة رواية ، وأزمة مسرح ، وأزمة نقد . . الخ وكأن لوثة المعْسَرَة أصابت الأجناس الأدبية وفروعها ، وأصبح الوجدان المبدع ممروضاً أو عقيماً . . .

والواقع أن الأزمة اليقينية تكمن فى غياب الحسّ النقدى المؤهل بالخبرة ، والقادر على تقدير الحال الطبيعية التى عليها تلك الأنماط .

ولا يتوفر هذا الحسّ إلا بتبلور الوعى الصحيح بحركة الإبداع الأدبى ، وترسّخ القدرة على إجراء المسح الشامل للانتاج الفنى بين حين من الدهر وآخر ، أو بين موجة مذهبية وثانية ، أو بين جيل وجيل .

وبغضّ النظر عن درجات التميّز والرداءة ، أو المحافظة والتجديد فى الحصاد الأدبى الإبداعى خلال العقود الثلاثة الأخيرة ، فمن الملاحظ أن هناك غزارة فى النتاج الشعرى ، ووفرة هائلة فى القصة القصيرة ، وكمًّا لا بأس بحجمه من الرواية والنصوص الدرامية ، مع حفنات عديدات من النقود النظرية . أما محدودية قدرات الحسّ النقدى التطبيقى المنوط به رعاية تلك الأسرة من الأدب الخيالى ، أو الفنون اللغوية ، فإنها المسئولة عن التأزم المزعوم . . .

من المعلوم ، أن لهذا النقد التطبيقى مجالين أساسيين : أولهما ، المجال الأكاديمى فى الكليات الأدبية والمعاهد العليا ، وآخرهما المجال الجوال المعايش للحياة الثقافية اليومية فى مختلف أجهزتها المرئية أو المسموعة . . .

أما المجال الأول ، فإنه حافل بشتّى البحوث والدراسات ورسائل الماجستير والدكتوراه التى تحلّل وتقيّم كل أنواع المنتوجات الأدبية على مستوى جيّد من الخصوبة والجدّية . ولا نغالى إذا ما قرنا

أن ما وضعه الدارسون فى تلك العقود الثلاثة من بحوث تتعلق بالفنون الأدبية ، تفوق كمًّا وكيفاً ما تخلف عن جيل العمالقة فى تلك الميادين . فالموسوعية الأدبية عند العقاد أو طه حسين أو الزيات أو هيكل أو المازنى ، قد تفكّك بنيانها النوعىّ ، ولم تعد أصناف موضوعاته محصورة ، ومتجمعّة فى مجلد واحد أو فرد واحد ، وإنما تفرقت هذه الموضوعات ذات الطبيعة المتنوعة ، وعولج كل منها فى مساحة موسّعة ، تشغل مجلدات متخصّصة ، لباحثين متخصّصين أكثر عمقاً ، وأكثر إحاطة .. ومن ثمّ ، فهناك عشرات من عباس العقاد ، وعشرات آخرون من طه حسين متفرقون ومتميّزون ومتفوقون فى المقالة ، والقصة ، والرواية ، والدراما ، والترجمة ، والبحث الأدبى ، والتاريخ الإسلامى ، والنقد الحديث ، بل والنقد العربى القديم أيضاً . إلا أن قصور النقد الأكاديمى قد يتمثل فى انعزاليته ، وافتقاد غالبيته العظمى فرص الطبع ، والذيوع ، ومعايشة الواقع الثقافى على نحو متفاعل ، مما أضاع فرص التعريف بمناهج دراسية مطبّقة فى تحليل نماذج من الفنون الأدبية .

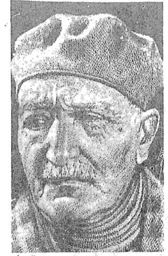
أما المجال النقدى الآخر المفتوح على الحياة الثقافية اليومية فى الصحف والمجلات والشهريات والدوريات الأدبية ، فهو المسئول عن تغذية الرافد الأكاديمى ببعض الحقائق التاريخية ، وعن عملية التعارف المتصل بين الكاتب المبدع وجمهوره على نحو يكون أكثر جهارة وإلحاحاً ، وأنشط متابعة من النقد الآخر . . .

إن العملية الإبداعية ــ سواء كانت شعراً ، أوقصة ، أورواية ، أودراما ــ فى حاجة إلى أدوات النشاط النقدى ، يحلّلها للقارئين ، ويقدّر قيمتها ، ويعين موضعها فى مسيرة مؤلفها . أما النظرة النقدية الشمولية فهى التى تقيم جسوراً بين منتج النمط الأدبى ، ومنتجين مماثلين ، وبينه وبين ظروف عصره ، وتاريخ جنسه ، بل بينه وبين مبدعه نفسه . وهذه النظرة يجب أن تبرز بين كل حقبة وأخرى حتى يظل العمل الفنى ينبض ببريق الحياة ، ومحاوراً أشكاله الأخرى التى يخلقها عصرها . فالمتنبى ــ مثلاً ــ فنان عظيم الشاعرية فى ذاته ، إلا أن هذه العظمة تتجدّد وتتسع وتعمق ، كلما اكتسبت أشعاره مزيداً من الأضواء النقدية ، مع تنوّع الأذواق والثقافات على تتالى الحقب . . .


★ د. طه حسين ★

وهذا الجزء المهم من النقد الجوّال ، هو العاجز ــ فى الساحة الأدبية الفكرية ــ عن متابعة المبدعات الفنية الكثيرة والمتنوعة التى لا تنى عن الصدور لفرزها وتقييمها ، ومعاودة الاتصال بها كلما سنحت ظروف الدراسة . ويمكن أن يعزى سبب هذا العجز إلى ضيق مساحات النشر عن استيعاب دراسات متتابعة عن المحصول الأدبى الوفير ، وإلى قلّة النقاد الجادّين ، وافتقاد الرغبة الساخنة فى التبارى والتصدّى ، مما أورث الحركة النقدية ظاهرة التأرجح بين الكساد والرواج والإحباط والحماس المؤقت . ولهذا ، بقيت (عظمة) بعض تلك الأعمال الفنية مخنوقة فى أدراج المكاتب ، أو محنّطة فوق أرفف الكتب تنتظر ــ دون أمل ــ من يجلوها ، ويعرضها ، ويسلّط عليها أضواء التعريف والتقييم .

ولعلّ أبرز عيوب هذا النقد الجوال المتابع ــ إذا ما توافر ــ هو سوء توزيعه ، ولا موضوعية اهتماماته فى بعض الأحيان ، ودوافعه الشخصية المتحيّزة . . . فبينما تحظى أعمال أدبية ممتازة أو جيدة أو سقيمة بنصيب الأسد من (الدعاية) النقدية ، تولد أعمال أخرى فى مهود الظلام ،ولما لا تجد وسائل الحياة متاحة ، يسارع إليها النسيان كى يلفّها بأكفانه . . .


العقاد

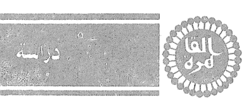
ولهذا ، رأت مجلة «القاهرة» ــ رغم إمكاناتها المتواضعة ــ أن تفتح كل النوافذ الممكنة على الرواية المصرية المعاصرة ، وتقيم جسوراً للتعارف بين المبدعين والنقاد والقارئين ، دونما تحيّز لجيل دون آخر من كلا الجانبين ، ودونما تفرقة بين يمينى ويسارى ، أو بين وسطى ومتطرف ، أو متخلف ، أو متعفف ، أو متعفن . . . أو غير ذلك من النعوت العصبية البلهاء الضيقة الأفق . . . التى يتناثرها المغلوبون على أمرهم . . .

ومن هذه المنطلقات المبدئية ، استكتبت المجلة ــ طوال شهرين ــ عدداً كبيراً من الناقدين القدامى والمحدثين ، والشيوخ والشبان من بين المشهورين والمغمورين . كما طالبت بعض الروائيين أن يرشحوا ناقديهم بأنفسهم . . . واقترحت عليهم جميعاً أن تكون الدراسات المقدمة تطبيقية لا تنظيرية بحتة ، حتى يكون للنص الاعتبار الأساسى . . . ولقد رحّب بعض الكاتبين بالإسهام ، واعتذر البعض الآخر ، بينما لا يزال بعض البعض يفكر فى الموضوع .

ثم تتابعت الدراسات والمقاولات التى ستنشر تباعاً ــ بإذن الله ــ دون تفضيل نفر على نفر ، أو مذهب على ثان ، أو جيل على آخر . . . فهل تكفى مساحة عدد واحد لنشرها جميعاً ؟؟ . . لا . . إن مجلة «القاهرة» التى جرؤت ــ لأول مرة فى تاريخ الصحافة الأدبية العربية ــ على تخصيص عددين متتالين من أعدادها لدراسة أعمال المرحوم توفيق الحكيم ، لتجرؤ ــ مرة أخرى ــ على إصدار عددين عن الرواية المصرية المعاصرة ، بل قل ثلاثة أعداد إذا لزم الأمر حتى تغطّى بذلك أوسع مساحة ممكنة فى الفكر النقدى الروائى .

وإذا كانت المجلة لم تستطع دعوة كل الناقدين ، أو لم تقم بدراسة كل المنتوج الروائى فإنه عجز لا حيلة لها فيه ◆

إبراهيم عبادة



الانسان فى عالم سكينة فؤاد

د. سامية أحمد أسعد

كاتبة هذا المقال امرأة . والكاتبة التى يتحدث عنها امرأة أيضاً . وربما احتل الحديث عن المرأة مكاناً ملحوظاً فيه ، حسب ظروف البحث والتحليل . لكن . . . لابد من ايضاح نقطة منذ البداية ، حتى لا تختلط الأمور : لست ممن يقولون إن للأدب جنسا ، حسب ما إذا كان المبدع رجلاً أم امرأة . فأنا لا أومن بما يُسمّى « أدباً نسائياً » . فالأدب إما أن يكون أو لا يكون ، بغض النظر عن انتماء الأديب إلى جنس الرجال أو النساء . ولعل الكاتب المسرحى الفرنسى أصدق دليل على ذلك . فلقد عرف كيف يصور أدق دقائق نفسية المرأة ، وما يعتمل فيها من مشاعر الحب والغيرة ، وغيرها ، مع إنه رجل . والشخصيات النسائية التى صورها فى مآسيه ، فيدرا ، واندروماك ، ورروكسان ، وبيرينيس ، وغيرها ، شخصيات لا تنسى . لذلك ، ستكون نظرتى إلى قصص سكينة فؤاد نظرة الناقد الذى يبحث عن الجوانب الفنية فقط فى العمل الأدبى ، ناسياً أو متناسياً أن صاحبته امرأة .

ولا أخطىء إذا قلت ــ ولسوف يتضح ذلك بعد قليل ــ إن قصص سكينة فؤاد ، من حيث الشكل والمضمون ، والتكنيك ، تفرض مثل هذه النظرة فرضاً .

والحديث عن هذه الكاتبة يتطلب وقفة أيضاً ، فى البداية . فهى تنتمى إلى اولئك الكتاب الذين بدأوا حياتهم الأدبية بعمل لفت الأنظار إليهم وإليه لاكتمال عناصره الفنية . فمن ذا الذى ينسى « ليلة القبض على فاطمة » ــ وإن كانت قد نشرت قبلها « محاكمة السيدة « س » » ، و « وملف قضية حب » ــ التى ساعدت وسائل الإعلام المرئية خاصة على تعريف الجمهور بها ، لذلك ، قد يرى البعض فى هذا العمل الرائع عملاً يحجب ما جاء بعده ، أو يبحثون فيما جاء بعده عن صدى له . وسواء اتخذوا هذا الموقف أو ذاك ، يظلمون سكينة فؤاد ، لأن انتاجها الأدبى لا يتوقف عند « ليلة القبض على فاطمة » . وأعمالها الإبداعية حلقة متصلة لم تنته بعد . . . من ثَمَّ ، كان اختيارنا للحديث عن فترة ما بعد « ليلة القبض على فاطمة » ، التى ظهرت خلالها ، حتى كتابة هذه السطور ، « دوائر الحب والرعب » ، و « ترويض الرجل » و « ٩ شارع النيل » . ويوجد عملان تحت الطبع : « بنات زينب » ، و « السيد المقتول على الأرض » . وجدير بالذكر أن قصص سكينة فؤاد تتيح للناقد امكانيات عديدة لثرائها ، وتميز اسلوبها واختلافها ، رغم التحامها فى نسيج واحد . لكن ، لابد من الاختيار . واخترت « الانسان » موضوعاً لهذا المقال .

ولا أقصد بالإنسان الشخصية الروائية بالمعنى التقليدى الذى اعطاه لها كتاب الرواية ــ بلزاك ، وفلوبير ، وزولا ، الخ . . . ــ أو القصة القصيرة ــ موباسان ــ ، أو المعنى الحديث الذى اكتسبته فى « عصر الشك » على حد قول ناتالى ساروت ، ذلك المعنى الذى أزال معالمها ، وحررها من قيود الزمان والمكان ، وحولها ، بعض الحالات ، إلى مجرد صوت أو رقم . . . بل اقصد بكلمة « الانسان » ذلك المخلوق ، رجلاً أم امرأة ، الذى يتميز عن سائر المخلوقات بالذكاء ، والارادة ، والقوة ، ويعيش فى أسرة ما ، ومجتمع ما ، له علاقة بهما وله علاقة بالكون أيضاً . كيف تصور سكينة فؤاد هذا الانسان فى علاقته بذاته وعلاقته بالآخرين ؟ .

ونبدأ الإجابة على هذا السؤال بتناول المجموعة المسماة « دوائر الحب والرعب » ، التى تشتمل على خمس قصص نختار من بينها اثنتين ، الأولى والخامسة .

تحمل القصة الأولى عنواناً له دلالته : « طرقات على أبواب الصمت » . ويروى أحداثها ــ إن وجدت ــ صوت نسائى يستخدم ضمير المتكلم « أنا » ، ولا نعرف عن صاحبته إلا القليل الذى يكفى لخدمة المضمون . فهى امرأة مهنتها الكتابة ، على استعداد أن تقول الحقيقة ، وأن تدفع « أى ثمن لها » . (ص ١٣) . وهى تعمل ــ فيما يبدو ــ فى إحدى الصحف ، ويتمثل عملها فى الرد على رسائل القراء التى تتلقاها وحل مشاكلهم . هناك إذن خيط « يصل » بينها وبين القراء الذين يلجأون إليها باعتبارها مرفأ وملاذاً يحتمون به . وبحكم عملها ، تفتح أبواب الصمت أمام أولئك الذين يطرقونها . لكنها كإنسانة فى حاجة هى الأخرى إلى من يطرق أبواب صمتها . ولا تحدثنا الكاتبة عن مشكلة بعينها تعانى منها بطلة قصتها ، لكنها تشير فى أكثر من موقع إلى قلقها البالغ ، مرض العصر ، بل مرض كل العصور : « شبح القلق ووقف على أطراف أصابعه يترقب ويتحفز فى أعماقى » (ص ٨) . ويأتى الطارق ،



متمثلاً فى صوت رجل مجهول يخاطبها عبر رسائله التى تصل إليها من أماكن مختلفة فى العالم ، ولا يحدثها عن نفسه ، وإنما عن نفسها التى ينفذ إلى أعماقها : « هذه الأشياء المدفونة فى عمق الأعماق كيف يراها ؟ » (ص ١٠) ويعدها بأن يلتقى عندما يمر بمدينتها . وتنتظر رسائله بشغف ولهفة ، فهى الجسر الذى « يصل » بينها وبين من مديده إليها ، كما تمد هى يدها إلى القراء : « يبقى دائماً احتياجنا إلى يد تربت على هذا النائم فى العمق البعيد على الإنسان » . (ص ١٣) . وتصاحب الحديث عن كل هذا صورة الضباب التى ترد أكثر من مرة . وتعنى أننا نقف فى منتصف الطريق بين الحلم والواقع . وعبر الضباب ، تتضح الصورة فى لحظة ما ، وتتبين الراوية ، من خلال العودة إلى الماضى ، أو « الفلاش باك » ، هوية ذلك الرجل المجهول : لقد التقيا « تحت القبة التى عقد فيها المؤتمر الأول للإنسان » (ص ١٣) . كان هو من بين الداعين « لحماية إنسانية الإنسان وضعفه » (ص ١٣) ، أما هى فكانت من الساخرين الذين اقترحوا « ايقاظ المسيح أو البحث عن بردة محمد » ، ليصنعوا منها « خيمة للخائفين » . كانت هى من « جبهة الأقوياء » ، الرافضين للأحلام ، المؤمنين بأن قوة الانسان هى قدره وخلاصه يقول هو فى رسالته التى يذكرها فيها بأول لقاء بينهما : « لفتتنى قوتك . . امرأة من صخر تقود مظاهرة ضد إنسانية الإنسان . . . أردت أن أدق الجدار . . . جدارك الصخرى

واكتشف أن داخله رنين الإنسان . . . بعدها أستطيع أن اعترف بحبك . . . ثم تبدأ محاولتنا للإقتراب . . . وبعدها تصدر توصية للعالم بضرورة دق الأبواب » (ص ١٤) . ونفهم ، من خلال رسائل المجهول ، أن هذا المؤتمر الغريب ضم « مجموعة من فلاسفة الرحمة والإنسانية جاءوا يحلمون وسط عالم تمادى تحكمه القوة وقد أضنتها » (ص ١٤) ، « يحلمون للإنسان بعالم تحكمه انسانية أكثر مما تحكمه مطالبه » . (ص ١٥) . ونفهم من الراوية أن هذا اللقاء جعلها تفهم بعض الألفاظ : الضعف ، الانسان ، الاحتياج ؛ وأن مراسلها كان قد تنبأ لها بما حدث فعلاً : « ستكشفين يوماً أن كل قوتك لا تساوى لحظة إنسانية . . . سنبقى دائماً نحتاج لمن يدق ابوابنا . . . ابواب القلوب والبيوت . . » (ص ١٦) وها هوذا يرسل خطاباً يقول لها فيه إنه قادم . لكنه لا يأتى وتظن هى أنه اختفى مع الطائرة التى كان يستقلها . وتفقد الأمل فى استمرار الحوار بينها . لكن . . . تصل رسالة أخرى يجدد فيها وعده بالقدوم . متى ؟ لا تدرى . وتؤكد الراوية أن هذه العلاقة لم تكن علاقة حب ، وانما كان مراسلها « انساناً دق [عليها] أبواب الصمت . . . فى ليالى الوحدة الطويلة » (ص ١٨) .

تعتمد سكينة فؤاد فى هذه القصة على صوتين انسانيين ، لا أهمية لانتماء أحدهما إلى جنس الرجال ، والآخر إلى جنس النساء . وربما كان توزيع الأدوار على هذا النحو تأكيداً لرغبة الكاتبة فى تصوير الإنسانية المتكاملة بعنصريها : الرجل والمرأة . والخطاب ، بالمعنى الذى يعطيه علم اللغة لهذه الكلمة ، موزع بين الراوية ، وصاحب الرسائل الذى تنقل لنا ما يقوله ، أو بعبارة أدق ، ما يكتبه . والحدث لا وجود له . والقصة لا تذكر إلا حدثاً تستحضره الراوية من ماض لا تاريخ له ، من الذاكرة : ذلك اللقاء الذى كان ــ ربما ــ بينهما يوماً ، وتحدثا فيه عن الإنسان ، واتخذا موقفاً من قضيته . ويفسر غياب الحدث تيمة أساسية مكان الصدارة : تيمة التواصل بين البشر ، وحاجتهم إلى إقامة جسر فيما بينهم ، وكسر طوق العزلة التى يعيش كل فرد أسيراً فيه . وترمز الكاتبة إلى هذا بصورة « الباب » . فالباب حد فاصل ، لكنه فى الوقت ذاته فتحة تصل بين مكانين ، وعالمين ،

الخ . . . ونجد إلى جانب هذه الصورة صورة أخرى عن الراوية و « جدارها الصخرى » . فالجدار يرمز إلى الحد الفاصل بمعنى الكلمة ، والصخر مادة صلبة لا تلين . وبصورتها الموحية تشير الكاتبة إلى جدار القوة الذى تتحصن وراءه البطلة . لكنها تدرك أن صوت الإنسان مازال حياً فيها ، وأن قوة الإنسان تكمن فى انسانيته ــ ويسميها البعض ضعفاً ــ وحاجته إلى الآخرين ، عندما يصل إليها صوت مجهول الهوية يحاول أن يدق بابها ، ويكسر حاجز الصمت والعزلة .

والقصة حوار بين طرفين ، ربما كانا وجهين الشخصية واحدة ، وكان أحدهما ضمير الآخر الحى . وهى تتأرجح بين الحلم والواقع ، لكن هذا الواقع ليس واقعياً بأى حال من الأحوال ، فهو ملىء بالصور والرموز . ويدعو الحوار الإنسان إلى التضامن مع أخيه الانسان فهو فى حاجة إلى انسانيته ، وإلى التواصل معه . ففى ذلك تكمن قوته ، وبهذا تفتح أمامه أبواب الحب والأمل .

هكذا استطاعت سكينة فؤاد أن تبعث لنا فى هذه القصة رسالة إنسانية ، بأسلوب متميز ، بعيداً عن الأدب الهادف أو الملتزم ، تصل إلينا بنفس القوة التى سبق أن وصلت بها إلينا رسائل مماثلة ، بعث بها كتاب مثل يونسكو وبكيت . وأبرزوا فيها عزلة الانسان فى القرن العشرين واغترابه ، ورأوا فيها مأساته الأساسية . لكن رسالة الكاتبة تتعارض على طول الخط مع تلك التى بعث بها ج . ب . سارتر وقال فيها إن « الجحيم هو الآخرون » . فهى تؤكد أن الحياة والخلاص لا يكونان إلا بالآخرين ومعهم .

« ودوائر الحب والرعب » التى أعطت اسمها للمجموعة ، قصة تذكرنا إلى حد كبير « بليلة القبض على فاطمة » ، وإن كنا نلمس أن الكاتبة قطعت فيها شوطاً أبعد فى تصويرها للإنسان . وعندما أعيد طبعها فى « ٩ شارع النيل » ، أعادت إليها الكاتبة اسمها الأصلى : « عاملة التلغراف » ــ وأفضل عليه الاسم الثانى ! ــ وكنت قد اخترت هذه القصة للحديث عنها ، وإذا بى أقرأ ما تقوله الكاتبة عن السبب الذى دفعها إلى إعادة نشرها : « وراء إعادة الطبع اعتزاز خاص بها [القصة] . . . فما أكثر ما يقوم بين الكاتب وبين بعض أبطاله

وقصصه من اقتراب . . . وأبطال عاملة التلغراف من أقربهم وأقربهن إلى نفسى » (ص ١٣١) .

صورة الدائرة ، التى يصير إليها العنوان ، هى الشكل الهندسى الذى يحكم مصير الإنسان فى هذا النص ، بكل ماله من دلالات . فالدائرة مغلقة ، من حيث الشكل ، ولا بداية لها ولا نهاية . ومن تحيط به لا يملك الفكاك من اسرها ، اللهم إلا إذا حطمها أو أحدث بها ثغرة . ولنلاحظ أن دوائر الحب والرعب لا تتداخل فى هذه القصة ، بل تظل منفصلة حتى النهاية . وتلفت الكاتبة نظرنا ، منذ العنوان ، إلى هذا الشكل الرمزى . وتؤكد ، منذ البداية ، على أهمية المكان الذى تتحرك فيه شخصياتها . والمكان هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بقيم الخير والشر ، ويظل محتفظاً بالمعنى الرمزى ، بل والأسطورى الذى يغلب عليه ، حتى لو كان محدد المعالم .

تدور الأحداث بين مكتب تلغراف ، حيث تعمل البطلة ، والحجرة أو « الجحر » الذى يسكنه « الوحش » والقرية الآمنة التى ينتهى بها المطاف إليها . وإلى جانب هذه الأماكن التى تلعب دوراً رئيسياً ، يرد ذكر البيت القديم ، والربع ، حيث كانت الطفولة وكان الأمن والأمان . والشكل الدائرى سمة الطريق الذى تسلكه البطلة لكى تصل إلى المسكن الذى أسرت فيه : « نزلت . . . تعرجت مع الخطوط الملتوية والداخلة إلى قلب الحى . دارت كل انحناءة تنتحيها الحارات الضيقة والدائرة وتشابكت وتشابهت . عرفت أنها ليلة ضياع أخرى . . . » (ص ١٠٢) ، ومن الواضح أن الحى أشبه بالمتاهة التى يضل فيها المرء ويضيع ، ولا يجد خيطاً كخيط آريان يهتدى ويسترشد به . وفى مقام آخر ، تصف الكاتبة الحى الغريب على الفتاة بقولها : « يلتف حول نفسه وحولها كالعقدة المحبوكة كلما دخلت ضاقت عليها أكثر » . (ص ١٠٦) . ونلاحظ أن جدران بيوته تشع منها البرودة العفن . والمسكن الذى تختلف إليه يقع فى حارة « مسدودة » فى طرفيها ؛ « واحد من طوب » ، و « الثانى من ظلام » ، وكلاهما يرمز إلى الأسر ، فى مادة الحجر الصلبة ، أو كثافة الظلمة . والحارة المسدودة معادل رمزى للسجن ، شأنها شأن البدروم الذى يقع تحت الأرض ، ويسكنه الرجل الذى اوصتها



صديقتها بالذهاب إليه . ولقد عودنا اللا شعور الجماعى أن نرى فى الأماكن التى تقع تحت الأرض ، ونهبط إليها ، ولا نصعد كناية واضحة عن القبر ، أو الجبّ ، أو الجحيم ، أى الأماكن التى تسكنها وتؤمها قوى الشر ، والدمار ، والموت : « إن النافذة تحت الشارع والحجرة فى سرداب واطىء تحت الأرض »(ص ١٠٨) . وكافة الصور والرموز المستخدمة تشير إلى أن هذا « الجحر » فخ أو مصيدة . ويتأكد هذا عندما ترى البطلة ، بعين الحلم أو الخيال ، فئراناً تحيط بها من كل جانب . ولا نغفل ذكر الزنزانة التى أسرت فيها الصديقة وتلقى فيها ألواناً شتى من العذاب ، ولا فرق بينها وبين مكمن « الوحش » .

والمكان هنا جزء لا يتجزأ من شاغله . فمعناه الرمزى هو الذى يحدد سلوك الانسان وتصرفاته . وكما أن مصير الإنسان يتحدد



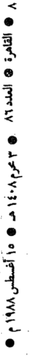
بطريقة ما فى الزمان ، فهو يتحدد أيضاً بطريقة ما فى المكان . فى البداية ، تظهر لنا عاملة التلغراف فى مكان عملها . ثم نراها تهبط ، بالصدفة البحتة ، إلى جحر الوحش الآدمى ، حيث تسلب حريتها ، وارادتها ، ووعيها ، وكرامتها ، وجسدها ، ومالها ، وتتحكم فيها قوى القهر ، قهر الروح والجسد ، بكافة أشكالها : السب والإهانة ، الاستعباد ، الأسْر ، التهديد ، الخ . . . كانت البطلة قد أصبحت فريسة للخوف قبل نزولها السرادب : « طوال عمرها منذ عرفت لها عمراً تخاف ولا تعرفه . . . حفظت ووعت أن « من خاف سلم » ، خافت لتسلم أصبح الخوف أمنها الوحيد » . (ص ١٠٦) . وجذور هذا الخوف مغروسة فى أرض الماضى البعيد ، فى طفولتها التى ترجع إلى ألف عام . لقد نبتت بدوره مع الفقر والجوع والذل والعار ؛ الذى لا تدرى لهم سبباً ، اللهم إلا أنها « جاءت من الفرع المكسور فى شجرة [العائلة] فحرمت حتى الظل والحقت ببقايا الأشياء » (ص ١١٩) .

لكن الوقوع فى الأسر ، والهبوط إلى المكان الجحيمى جعلا « سم الخوف الذى يسرى دائماً فيها ينزع أطرافها ويجفف ريقها ودمها » (ص ١٠٩) . لقد شدها الوحشى ذو الأنياب إليه بخيط الرعب . فالخوف هو الذى يجعلها تعجز عن الإفلات من الأسر ، وكسر حلقة الرعب ، والخوف هو الذى يجعلها تعجز عن قول كلمة « لا » ، بل تعجز عن الكلام وتلزم الصمت . والخوف هو الذى يشل حركتها الجسمانية والنفسية عامة ، حتى عندما يتراءى لها الأمل فى الحب . تقول زميلتها : « حتى الحب تخافين منه وتختبئين وراء الجدران كأن له أنيابا ستفترسك » . (ص ١٣٠) . هذا ولا تعتمد الكاتبة فى تصويرها للخوف الذى يستولى على البطلة على تحليل مشاعرها أو أحاسيسها ، بل تلجأ إلى الصور التى تتخذ نفس المعنى عند كل البشر ، لأنها نابعة من اللا شعور الجماعى . على سبيل المثال ، صورة الفأر تستدعيها صورة المصيدة والرمز الذى يشير إليها ، لكنها مرتبطة أيضاً بخوف قد يرجع إلى سن الطفولة : « ادخل فيها كل فئران الشقوق . . وجرت عليها . . . خارجها . . . تحت السرير . . . فوقه . . . وفوقها . . . وانحشر الرعب فى أعماقها » . (ص ١١٧) .

وصديقه عمر البطلة تختلف عنها اختلافاً جذرياً ، رغم أنها قاسمتها فى كل شىء : « قاسمتها الطفولة والحى والفصل والحجرة . . . كل شىء حتى الشقاء اقتسمناه بالعدل ولكن اختلفنا عليه . . . صاحبتها تضحك منه حتى تجرى دموعها وهى تبكى حتى تجف عيونها . . . ترجف من الخوف ومن الغد ومن شىء قادم لا تعرفه . . . صاحبتها جسور لا ينهرها الشقاء ولا غير الشقاء » . (ص ١٠٣) . ومع ذلك ، تقع الصديقة فى الأسر ، لأنها « نصبت نفسها محامية عن الخلق » (ص ١١١) ، وتقول للأعور انه أعور ، وتتعرض لصنوف شتى من التنكيل والتعذيب : « والذين وقعوا وشريكتك واحدة منهم يموتون فى الدقيقة ستين مرة . . . يجعلونهم ينسون اسماءهم ويخلعون عقولهم ويفركون لحمهم ويدخلون فيهم أسلاكاً كهربائية ويخرجون امعاءهم ويملأونها بماء النار وينفخونه كما الخروف بعد ذبحه ليفصلوا جلده عن لحمه » . (ص ١١٧ ـ ١١٨) ، ولا تقول لنا الصديقة ما هى الجريمة التى ارتكبتها الصديقة ، واستحقت عليها هذا العقاب ، بل تشير إلى حبها للناس . وهل حب الناس جريمة تعاقب عليها ؟ » امسكوها لأنها كانت تحب الناس ـ كل الناس ـ أكثر مما يجب . . . حشرت . . . نفسها فيما لها ، وفيما اعتبروه ليس لها ـ كل واحد فى المصنع كان مشكلتها قلبت الدنيا لفصل عامل . . . حققوا معها . . . احتمت بسيادة القانون . . حفظوا القضية وحفظوها لها . . . شغبها وجرأتها جعلت مقاسها مناسباً لإلباسها كل التهم . . » (ص ١٣٧) . هكذا يتضح أن طريق الخوف والرعب ، وطريق الجرأة والشجاعة يؤديان إلى نفس النتيجة : الوقوع فى الأسر ، بلا ذنب أو جريرة . لكن الاختلاف بينهما يتمثل فى الطريق الذى يسلكه الإنسان فى حد ذاته . تقول عاملة التلغراف : « الجحر . . . اندفنت فيه احتمى من الشرور والعفاريت التى تصورتها تملأ الأرض مت من الخوف فى جحر الأمن . . . » . (ص ١٤٣) . أما صديقتها التى اختارت الكلمة الصحيحة التى تقال فى حينها والحق ، وسلكت طريق الخطر فتعبر عن انتصارها الذى دفعت حياتها ثمناً له بقولها : « لم يذبحونى . . . أنا التى ذبحتهم . . . فعلوا المستحيل لأعترف . . . لأكذب لأفترى . . . ليجروا من لسانى اسماء . . . لم أقل . . . لم يكن عندى شىء لأقوله أكثر من أنى أحببت وعلمت وقلت بصدق ولو صحيت مرة ثانية سأفعلهم مرة ثانية وثالثة وعاشرة . . . ولكن بصدق أكثر وأحسن » . (ص ١٥٨) لذلك ، تختار العاملة ، فى نهاية المطاف ، طريق الخطر الذى سبق أن سلكته صاحبتها باعتباره طريق الأمان الوحيد .

والعلاقة بين العاملة وصديقة عمرها ليست بالبساطة التى قد يتصورها القارىء المتعجل . فالعاملة امرأة من لحم ودم ، تتحرك على صفحات القصة ، وتتنقل ، وتتكلم . أما الصديقة فتذكر على أنها « الغائبة » ، ولا تظهر إلا عندما تبعثها العاملة من الماضى أو تراها بعين الخيال . وكما تتوزع الأدوار بين الفتاتين ، تنقسم القصة إلى جزءين شبه مستقلين : الحياة تحت وطأة الخوف ، والحياة بعد التحرر منه . لهذا ، يمكن أن نقول إن الجزء الأول يتفق مع غوص العاملة فى اللا شعور ـ مدفوعة بذنب لم ترتكبه ـ الذى يرمز إليه « الجحر » ، بكل ما فيه من غرائز منحطة ، ورغبات مكبوتة ، ونزعات عدوانية ، وميول صادية ، يطلق لها العنان ، ويتفق أيضا مع فقدها الوعى ، بالمعنى الحقيقى ـ فهى تتناول المخدر ـ والمجازى لهذه الكلمة . بل ان الأمر يصل إلى حد الأحساس بانفصام الشخصية . فهى تعود إلى عملها فى اليوم التالى لزفافها المشئوم أو المزعوم مباشرة ، وتتحدث عن نفسها بضمير الغائب : « بحثت عن العروس التى جاءت لتعمل يوم صباحيتها . . . أشاروا إليها وتغامزوا . . . نصبوا حولها احتفالاً وشربوا شاياً وشربت كوباً وأكلت شيئاً له مذاق حلو . . لا نسيت المرارة التى تقوم فى حلقها . . . وانفصلت عن وعيها وتفرجت معهم على نفسه » . (ص ١١٧) . ويبدأ الجزء الثانى باللحظة التى يلوح فيها الأمل بعودة الوعى إليها ، عندما يأتى شاب أحبته فيما مضى ويحدثها عن الغائبة . عندئذ ، تتحرر من الخوف ، وتفلت من الأسر ، وتخرج من الأماكن المغلقة إلى أخرى مفتوحة تشعر فيها ، وتذوق طعم الحب والأمان فى تلك القرية المثالية التى تكاد تشبه المدينة الفاضلة ، ويسود فيها التآخى والتضامن والحب والكرم . هكذا كان موت الخوف سبباً لإحياء كل الأشياء . والغائبة هى المحرك الرئيسى لكل شىء فى هذا الجزء .

فأمل الافراج عنها هو الذى يبعث الأمل فى نفس العاملة ، وموتها هو الذى يحرر هذه الأخيرة . ومن ثم ، يمكن أن نفسر العلاقة بين الاثنتين بأنها علاقة الأنا اللا واعية ، أى عاملة التلغراف ، بالأنا الواعية ، أى الصديقة ، بكل ما تشتمل عليه من تعقيد وصراع . ويمكن أن تفسر هذه العلاقة على النحو الآتى أيضاً : القصة كلها تتأرجح ، كما جرت العادة فى قصص سكينة فؤاد ، بين الواقع والحلم أو الخيال : « تحركت فى رأسها أشباح لأشياء لا تعرف إن كانت حدثت أو لم تحدث . . . » (ص ١٠٩) . تبدو الأحداث واقعية ، لكن ، ترد فجأة كلمة أو جملة تشكك فى ذلك الواقع ، وتجعله يبدو كالحلم أو الأسطورة : « هذا الرجل الذى تحدث إليها فى المكتب كان حقيقة أو شبحاً من الأشباح المولودة فى الدخان » . (ص ١٢٤) وننتقل إلى عالم الحواديت والأساطير المستقر فى أعماق كل واحد منا ، عندما تذكر العاملة بداية حكايتها مع « الوحش » : « جاءت المدينة المسحورة . . . وقفت عند طرف البئر تناديه لينقذ زميلتها وحبيبته . . . لم تعرف أن البئر يسكنها وحش . . . نزلت إليه . . . فتح فماً مملوءاً بالأنياب . . . التهمها ليحميها . . . وسكتت لتحمى الغائبة . . . رفعت رأسها تطلب النجدة . . . بشر يرقصون عند حافة البئر ويتفرجون . . . صاحت . . . صياحها وصراخها يتردد صداه فى جنبات البئر وينحبس فيها . . . كل الرؤوس قطعت منها آذانها . لم يعد فى وجوههم



إلا عيون حولاء جاحظة مشروطة وغارقة فى خطوط ثقيلة سوداء . . . العيون تزوغ فى محاجرها وتخرج منها وتبحث عنها وعن زميلتها . . . » (ص ١٣٤) . وإذا دققنا النظر ، أدركنا أن عاملة التلغراف تستسلم فى الواقع للقوى اللا شعورية المتمثلة فى الخوف التى تطفو على سطح وعيها ، وتفقدها إياه ، فى حين ترمز الصديقة الغائبة إلى الذات العليا ، المناقضة للأنا اللا واعية وتعيش العاملة صديقتها وبماتها على مستوى الحلم . بعبارة أخرى ، الصديقة ليست سوى الفتاة التى تحلم عاملة التلغراف بأن تكونها . والاثنتان فى واقع الأمر وجه واحد . ويتأكد هذا عند قراءة النص الذى يخلط بينهما فى أكثر من موقع : « تغمض عينيها . . . تأتى صديقتها . . . تفتح عيونها وذراعيها وترفرف من بعيد . . .

تتعانقان . . . تمتزجان . . . تصبحان فتاة واحدة . . . من الميتة . . . ومن التى بقيت منهما تحيا » (ص ١٥٧) . هكذا تصور سكينة فؤاد ، من خلال شخصية نسائية مشطورة ، يمكن أن نستبدل برجل بكل بساطة ، مأساة الانسان الذى يسكن الخوف داخله ، ويشله ويشل حركته ، ويسلمه للقهر والعبودية . وتشير إلى سبيل الخلاص والتحرر من الخوف : ألا وهو الخطر الذى يجعل كل الأشياء رغبة حادة وحارة ، والحب ، السبيل الوحيد إلى تحرير الإنسان . وإذا كان هذا هو الدرس الذى يمكن أن نستخلصه من « دوائر الحب والرعب » ، فإن الكاتبة تعبر عنه تعبيراً فنياً خالصاً ، معتمدة على مجموعة من المشاهد المتداخلة فى الزمان والمكان ، التى تنقلنا بينها عن طريق تداعى الخواطر ، أو « الفلاش باك » ، وتجمع بين الواقع والخيال ؛ ولا تخلو من البعد الأسطورى . والمعالجة ثنائية على كافة المستويات . وقراءة النص على ضوء المنهج النفسى تبين كيف ينتقل ما فى داخل العاملة إلى الخارج ، بالصورة أو الكلمة . مثلاً ، عاملة التلغراف تستبدل الكلمات التى تملى عليها بأخرى يمليها عليها اللا شعور : « تبدل الحب كرهاً وتدق من رأسها كلاماً . . تكتب كلمات غريبة من رأسها غير الذى يقوله الناس لها » . (ص ١٠٠) . وسواء تحررت عاملة التلغراف من الخوف أم حلمت بالتحرر منه ، ترسل لنا برقية تقول فيها للإنسان : لا خلاص لك إلا بالقضاء على وحش الخوف القابع فى داخلك .

وفى نوفمبر ١٩٨٧ ، صدرت مجموعة تحمل هذا العنوان : « ٩ شارع النيل » ، واخترنا التوقف عند قصتين فيها : الأولى والثانية . وقد يقال إن فى هذا الاختيار شىء من التعسف ، لكن الواقع هو أن هناك كثيراً من السمات المشتركة بينهما . وجدير بالذكر أن سكينة فؤاد تترك بصماتها على كل ما تكتب ، وأن القارىء يستطيع أن يتعرف عليها تواً ، حتى لو لم توقعه .

ومن العنوان ، « ٩ شارع النيل » ، تتضح أهمية المكان ، مرة أخرى . والمكان هنا محدد جغرافياً . فهو يقع فى القاهرة التى يشار إليها بالمدينة الكبيرة ، حيث اقترن السكن المطل على النيل بالانتماء إلى طبقة بعينها : « قالوا انه تم بيعه وترحيله أو تسكينه للقادرين رغم أن شاطىء نفس النيل فى قريتنا كان ملكاً لأصغر عيل من عيالها » . (ص ٦) . كما إنه مرتبط بطريقة ما بأزمة السكن التى أصبح الانسان المصرى يعانى منها ، ولا يجد لها حلاً ، أى مرتبط بوضع اقتصادى واجتماعى نعرفه جيداً .

لكن . . . سرعان ماتترك أرض الواقع وننتقل إلى عالم الرمز عندما يذكر الراوى بعض التفاصيل الخاصة بذلك المكان . فهو شقة فى « بدروم السلم » ، أو بعبارة أدق حجرة أعظم ما فيها « أنها تتسع بقدرة قادر لكل شىء » . (ص ٤) ، أو « جحر تحت الأرض يرى الدنيا من اقدامها وعجلاتها » . (ص ٦) . وأهم ما فيه « الباب » الذى يمكن اغلاقه ، والاستمتاع بالحرية والاستقلال وراءه ، والابتعاد أيضا عن المخاطر والشرور : « آه لو تعلمون حكمة الأبواب المغلقة هى التى أوصلتنا إلى طريق السلامة » (ص ٨) . بهذا السكن ، أستطاع البطل أن ينتمى إلى « نوع المخلوقات المنتقلة فى مساكن منفردة » . (ص ٨) ، بعد أن عانى « من عطش طويل فى زنقة الطفولة والمراهقة والظروف حتى أصبح المجد الوحيد فى العالم جحراً [يملكه] والأمن الوحيد باباً [يغلقه] » . (ص ٩) . وبفوزه به ، حقق حلماً طالما راوده : « اريد جدرانا لها سقف وباب وشباك . . . وبالامكان التنازل عن الشباك والرضا بطاقة يدخل منها الشمس والهواء » . (ص ١٠) ولا يفوت الراوى أنه يلاحظ أن إغلاق الأبواب يصاحبه إغلاق الأفواه وغض الأبصار . باختصار ، الحلم وتحقيقه فى هذه القصة مبعثهما القول المأثور : « الباب الذى يأتى



منه الريح نغلقة ونسلم ونستريح » . (ص ٢٢) . وبصفة عامة ، نرى أن القصة كلها مبنية على بعض الحكم والأقوال المأثورة عن الأجداد ، و « المحفوظ عن الأجداد ينتمى إلى المنزلات » (ص ٦) : « عمر الشقى بقى » ، « لن نخاف على أنفسنا إلا إذا بدأنا نرتاح » ، « لابد أن نشقى لنعيش فى أمن » ، « الرضا لمن يرضى » ، « اصرف ما فى الجيب يأتيك ما فى الغيب » ، « القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود » ، « من نظر إلى فوق تعب » ، لكن أهمها جميعاً هى حكمة إغلاق الأبواب ، التى حكمت سلوك البطل ، منذ الطفولة ، وظلت مصاحبة له إلى أن بلغ الحادية والعشرين ، فعندما خرج يوما فى مظاهرة ، عنفه أبوه وقال له : « حارس الحق انت . . . مالك ومالنا كلنا ومالهم . . . هذه دنياهم يفعلون بها ما يشاءون فعزها لهم وشقاؤها لنا . . . نغلق ابوابنا علينا . . . ومن له ظهر لا يضرب على بطنه » . (ص ٢٢) . فهى التى جعلته يطير من الفرح عندما أصبح له مأوى له باب . وهى التى تجعله يحرص على إغلاق النوافذ تحسباً من أية مفاجأة لا تسر : « حتى النافذة أغلقتها . . . من يدرى ماذا يدخل منها غير الضوء والهواء والنيل من بعيد » . (ص ١٧) . ومهما أغلقت الأبواب والنوافذ ، لا تنقطع الصلة بين الداخل والخارج . والداخل معادل رمزى للأمن والراحة والاستقرار . أما الخارج ، فمعادل رمزى للقتل ــ مقتل الرئيس الذى يرد ذكره يتم فى الخارج ــ والشر واللا أمان . والسؤال المطروح فى هذه القصة هو : ما هى الصلة بين الداخل

والخارج ؟ وهل يوجد بينهما حد فاصل فعلاً مع وجود الأبواب ؟ ويعيش البطل تجربة الرد عليه : « مالنا ومالهم مادام لنا باب يغلق ويفصل بيننا وبين العالم . . . ثم إنه تحقيق لحلم طويل ولد وتجدد عند كل العتبات المغلقة . . . إنه الحدود والبوابة الفاصلة بين النار والجنة وبين الزحام والعرق والنار والمطاردة إلى ظل وحائط غطاء وفراش ولقمة وكتاب » . (ص ١٣) .

تغمر الفرحة البطل ، ويشعر أخيراً بالراحة ، ويميل إلى التفاؤ ل . فيحلم بتلك التي ستجعل من حجرته الجديدة جنة : « . . . فلا مفر من الانشغال والتسرى حتى نجمع ما نسميه مهراً وترضى به ابنة حلال قنوعة تستغنى بالحب والمبادىء وتشترى رجلاً فى زمن عز فيه الرجال والحب والمبادىء ، وتستغنى بهم عن الوجاهات المزيفة وترضى ببيت على النيل وتزرع خرابته ورداً أحمر وأصحو من النوم على صحبة منه جمعتها بيدها » . (ص ٧) .
لكن ميراث التشاؤ م الذى خلّفه لنا الأجداد متمثلاً فى تلك العبارات الجامدة التى تشل حركتنا وتدعونا إلى الحيطة والحذر ونسميها حكماً وأمثالاً ، سرعان ما يطفو على السطح ، رغم إغلاق الأبواب . كان البطل ، مثلاً ، قد قبل الشقاء ، لأنه قيل له أن « لابد أن نشقى لنعيش فى أمن » . (ص ١٠) وتعاوده اعراض هذا المرض القديم الذى يتناسبه كلما لاحت بوادر الراحة : « كلما اقتربت ملامح راحة أو بوادر انفراج بدأت أستعيد ذكريات التشاؤم وأدلة المستحيل وإثباتات العجز » . (ص ١٦) . ويتأكد احساسه هذا عندما ينتقل من الداخل إلى الخارج ، حيث حديث عن مقتل الرئيس — أى رئيس ؟ لا ندرى ! — ، ومطاردة القتلة ، وجرائم القتل ، والاغتصاب ، وأطلاق الرصاص فى الشوارع ، الخ . . ونلاحظ أن مصدر هذا التشاؤ م إحساس بأن هناك من هو أهل للراحة ، ومن هو غير أهل لها .

ويبدو أن هذه « الأهلية » ترتبط إلى حد كبير بالانتماء إلى طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء . فالفقر على صلة وثيقة بالاحساس باللا أمان « ببساطة شديدة لم أتعود أن آمن الشىء . . . فالراحة لغير أهلها طوال عمرها نذير شر . . والشر قادم . . . قادم . . . كان ذلك يحدث فى زمن الناس الطيبين ، . . . ما بالكم بزمن الشر » (ص ٢٠) . ويأتى الشر بالعقل . .

تقول « ٩ شارع النيل » إن الشقاء قد كتب على الإنسان المصرى فى الفترة الحالية من القرن العشرين ، خاصة إذا كان فقيراً ، وإنه محكوم عليه بقلة الراحة ، فهذه طبيعة الأشياء وإذا حدث وأحس بالراحة ، كان هذا نذيراً بقدوم الشر ، الذى يرمز إليه اقتحام الخارج للداخل : « كذبت إحساس البغيض أن الخارج سيدخل رغم إغلاق النوافذ والأبواب . . . » (ص ١٦) ويتأكد لدى البطل هذا الأحساس عندما يراه يتحول إلى كابوس ، أو ماظنه كابوساً ، عندما تقتحم سيارة الأوتوبيس الحجرة التى احتمى بها ، وتصل إلى سريره . إذن ، يحيط الشر بالإنسان ، مهما فر منه ، وتحصن وراء الأبواب المغلقة . والإنسان دائماً فى معركة غير متكافئة معه ، لا سيما إنه كامن فيه ، فى شكل نزعة التشاؤ م . فالشر قد يأتى من الخارج ، لكن داخل الانسان تربة مهيئة له . تقتحم قوى الشر سور الانسان وجداره ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى اتهام الانسان البرىء ، الضحية ، فالبطل الضحية عليه اثبات براءته فى عدة قضايا ، وذنبه أنه كان موجوداً فى المخبأ الذى اقتحمه الأوتوبيس ،

واتضح أنه مخزن للسموم البيضاء ، قضية الساعة فى مصر . هذا هو قدر الانسان فى هذا العصر ، كما صورته سكينة فؤاد ، وسبق أن صورة كافكا فى « القضية » ، إنسان برىء متهم ، يسعى وينشد الراحة والأمان ، ولا يلقى إلا الشر ، وفقد القدرة على التفاؤ ل لأن الحياة لا تتيحها له ، واحتمى بحكمة الأجداد ، فى حين أن زمانه يتطلب حكماً جديدة مختلفة ، عليه أن يخلقها : « اقسمت [لوالدى] أن كل ما حدث كان لأننى سمعت الكلام ولأن الباب كان مغلقاً » . (ص ٢٣) .

وتدعونا الكاتبة فى هذه القصة إلى فتح الأبواب المغلقة أمام المستقبل ، أيا كانت مخاطره ، كما تدعونا إلى التفاؤ ل ، رغم احساسنا أن القدر يتربص بنا . وتجدر الإشارة تأتى أن الانسان فيها ملتصق بواقع معين وزمان ومكان معين . فهو يعيش فترة محددة تاريخياً من حياة المجتمع المصرى ، يدعوه كل شىء فيها إلى التشاؤم . وتعبر سكينة فؤاد عن ذلك بأسلوب مختلف عن الأسلوب الذى تميزت به قصصها السابقة ، أسلوب يقترب من لغة الصحافة ، ويميل إلى السخرية والتهكم : « بدا الحادث بسيطاً للغاية . . . ففى غبش ضباب الصباح . . . وحيث كانت الشبورة شديدة . . . ونتيجة لهطول الأمطار (لا كان الصباح مبكراً . . . ولا هناك شبورة . . . ولا موسم امطار . . . ولكن كل شىء يجب أن يكون له أسبابه) ونتيجة لكل هذه الأسباب اغرقت سيارة الأتوبيس واقتحمت جدار مخزن مهجور فى أسفل عمارة ضخمة تطل على النيل . . . والأصابات طفيفة والخسائر لا تذكر . » . (ص ١٩) .

وتصور قصة « بنت السلطان » بطلة وجدت فى نظرية الاحتمالات وسيلة لتقديم كافة الحلول لحياتها . فأى شىء قد يحدث أو لا يحدث ، وقد يكون أو لا يكون : « . . . المدارس مازالت موجودة واحدة على الرصيف اليمين . . . مدرسة اللغات المشتركة . . . وعلى لرصيف فى مواجهتها . . . المدرسة الالزامى الأجبارى المجانى . . . مدرسة اليمين وأنت قادم . . . واليسار وأنت ذاهب يدخلها القادرون . . . والمدرسة الثانية الالزامى المجانى يصعب أن تكتشف لها باباً . . فالحائط مهدوم والسور مكسور . . . وهى مدرسة اليسار وأنت ذاهب واليمين وأنت

قادم . . . هل تعرف اليمين من اليسار الشارع يبدل أوضاع كل ما فيه حسب اتجاهه » (ص ٣٣) . وتربط بين هذه النظرية ونظرتها إلى الراحة التى لا تختلف عن نظرة بطل « ٩ شارع النيل » إليها . فهى ترى فى الراحة فألا سيئاً : « فتاريخها كله . . . وعلى قلة ما فيه لم يأت بالراحة إلا ودفعها الثمن « أجوازاً » و « افراداً » . (ص ٢٧) . لكنها ، على عكس ذلك البطل ، تؤمن بشىء اسمه الضحك ، ورثته عن ابيها ، وتميل إلى التفاؤ ل : « كان الأمل فى القادم أكبر وأفضل والاحتمالات التى تعود أن ترجح التعاسة دائماً وتختار الجلوس بجانبها خوفاً من التفاؤ ل . . .

وتقرأ الفاتحة دائماً للضحك تنفيذاً لوصايا امها ــ قضت أمها عمرها تقرأ الفاتحة حتى لا ينقلب غماً . » (ص ٤٨) فشعارها فى الحياة الذى علمته لها جدتها هو « الرضى لمن يرضى » و « القناعة كنز لا يفنى » . وطبقته على حياتها ، ورغباتها ، بل واختيارها لزوجها . مثل هذا الانسان لابد أن يحظى بقدر من السعادة والراحة ، رغم قتامة الواقع الذى يعيشه ، واقع المجتمع المصرى المعاصر : الحفر فى الشوارع ، الغش التجارى ، حتى فى ملة السرير التى يحشونها بالقش ، والتسيب والأهمال الذى تروح البطلة ضحية لها ، وخروف العيد الذى تحول إلى لفة من العظام واللحم ، الخ . . ولا يتيسر له ذلك ، فيهرب إلى عالم الحلم . . .

وتسترجع البطلة ، التى تحمل هنا اسماً محدداً ، سناء ، مشاهد من ماضيها الذى حلمت فيه بجدها الأكبر ، عبد الحميد الطيب ، وهو شخصية اسطورية تتراءى لها فى الأحلام ، وحياتها اقرب إلى الحواديت . ويجمع هذا الجد فى اسمه إشارة إلى السلطان عبد الحميد وإلى الطيبة ، سمته الأساسية : « مازال ينصب الألوان ويعقد مجالس الصلح ويجمع الفقراء ويوزع العلم والخير ويحكى لها كيف هرب واختفى لما كثر الشر وأصحابه » . (ص ٤٩) . ونسجت حوله الحكايات والحواديت ، ومنها قصة البلاليص التى قيل إنها ملآنة ذهباً ، واتضح بعد وفاته أنها لم تملأ إلا بقشر البصل الأصفر . وحلم البطلة بهذا الجد لا يقصد به التفاخر بالأصل والحسب والنسب ، بل يقصد به تأصيل الخير والطيبة فيها ، وفى الإنسان عامة . ويفرض سؤال نفسه : كيف يواجه الخير والطيبة عالمنا اليوم .

وتتلخص الإجابة فى كلمة « الذبح » ، بمعناها الحقيقى والمجازى على حد سواء . « ذبحت » كرامة الفتاة فى طفولتها عندما نجحت ؛ و « أخذها أبوها حسين افندى شحاته إلى المصلحة وراءه . . . كان متباهياً بوصولها للإعدادية ، وقالها لكل من « قابله » انها ابنته ــ ما شاء الله ــ وانها نجحت ويطلب منها أن تعيد ارقام تفوقها عن ظهر قلب ويؤكد أنها تقبل الأيادى الكريمة صاحبة الأفضال التى لا تحصى عليها وعلى أخوتها » ، وينحنى شحاتة أفندى حتى تكاد جبهته تلامس الأرض ويقوم من الملامسة ليتلقى يداً تمتد له بشىء يضعه فى جيبه » (ص ٣٧) . وتقع أحداث القصة ، وإن كان فى الجمع تجاوزاً ، أثناء عيد الأضحى . والضحية هنا ليست خروفاً يذبح ــ لضيق ذات اليد ، وانما انسان يذبح ويراق دمه ــ يسبح الجنين فى نهر أحمر جميل » ــ نتيجة للإهمال والأنانية واللا مبالاة . هكذا تجهض الأحلام ، ويولد الجنين ميتاً ، ويغلق الباب أمام المستقبل ، وتهدر حياة الانسان لأنه تجرأ وسمح لنفسه بالتفاءل والأمل ــ « الأمل لا يقع منها أبداً ــ ، وربط حلم المستقبل بأحلام الماضى السعيد . واختيار الكاتبة للعيد له مغزى : فهو مناسبة سعيدة ، تنتهزها سناء لتستعيد ذكريات طفولتها التى ذاقت فيها طعم السعادة ، رغم ظروف الأسرة القاسية ، وتفرح بالتهليل والتكبير ، وتطلق العنان لأحلامها الماضية والمستقبلة ، وتبرز وجوه الناس الطيبين الذى أحبتهم :

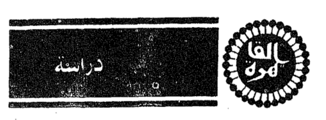


الجد ، الأب ، الأم . . . لكن القدر المتربص بها سرعان ما ينقض عليها ليقتل فيها الفرحة والأمل ، ويحول حلمها إلى دم احمر تسبح فيه هى وجنينها المقتول .

تذكرت وأنا أقرأ هذه القصة المأساة الكلاسيكية ، حيث يدخل البطل المسرح وهو يعى سلفاً انه لن يخرج منه إلا ميتاً ، تماما كالثور فى حلبة المصارعة . ورغم ذلك ، تأتى لحظة يتفوق فيها الأمل فى الخلاص ، ويعيشها البطل كما لو كانت حقيقية . لكن سرعان ما تزول ويلقى مصيره المحتوم . كذلك يكمن سر مأساة سناء فى « الزمن الخطأ » . لقد اساءت اختيار التوقيت ، و « تصادف » « موعد ولادتها مع أيام العيد ، حيث ينسى الأطباء واجبهم ازاء احتفالهم به ، حتى لو كان ثمن ذلك حياة إنسان وطبقاً لنظرية الاحتمالات ، كان من الممكن ألا يحدث هذا ، وكان « التدخل الجراحى ينقذ الأثنين » ، كما تقول طبيبة شابة شهدت المأساة . لكن ، « من يعرف الزمن المناسب ولا المكان المناسب ولا الفعل المناسب » (ص ٦٣) وما كل هذا إلا تبرير لكلمة : القدر . وهكذا تجهض الأحلام ، أحلام الانسان ، مهما كانت متواضعة ــ « إنها تحلم ما سمع امه واخته . . ليس لها احلام إلا فى طفل مثل الذى تأتى به النساء » (ص ٣٦) ــ ، فى مجتمعنا المصرى اليوم .

وتحتل عملية الولادة حيزاً كبيراً فى النص ، باعتبارها اللحظة الحاسمة ، لحظة الاحتمالات ــ بمعنى الكلمة ، احتمالات الحياة والموت . وتصفها الكاتبة على أنها معركة حربية وتستخدم الألفاظ المناسبة لذلك . ورغم انكارنا للأدب النسائى ، نقر إن مثل هذه « الكتابة النسائية » ، لا يمكن أن تقوم بها إلا امرأة خاضت تجربة الولادة بآلامها وآمالها .

وينتهى المطاف بالبطلة إلى النقطة التى انتهى إليها بطل « ٩ شارع النيل » إلى فشل تجربة التفاؤ ل وافضائها إلى الموت ، المادى والمعنوى . وإذا عقدنا مقارنة بين هاتين القصتين على وجه التحديد وقصتىْ « دوائر الحب والرعب » التى سبق أن تحدثنا عنها ، تساءلنا عما إذا كانت سكينة فؤاد ، بعد اشراقة الأمل التى لمسناها فى كتاباتها تتجه إلى النظر إلى انسان اليوم نظرة أكثر تشاؤماً ، قد يكون مرجعها تغيير وضع الإنسان ذاته فى عالم اليوم ◆



اللجنـة
«الواقع المأساوى ودراما السقوط الفردى»

محمد كشيك

لم تكن رواية اللجنة[١] ــ للكاتب «صنع الله ابراهيم» سوى محاولة للتعبير بصيغة أكثر شمولاً عن واقع المأساة فى مجتمع لم يزل يرزح تحت وطأة عمليات تفريغ وإستلاب مستمرين ، كما تبدو صور العنف غير المبرر وتداعيات القهر ومشاعر اليأس والقنوط والإحباط من أهم الملامح والعلامات الأساسية التى تساهم فى تشكيل صيغة العالم المطروح والذى تقدّمه الرواية ، فعلى الرغم من تلك الغلالة الرقيقة الزائفة التى تسربل شكل الواقع الذى يبدو على حالة من الإستقرار والثبات ، إلاّ أن ذلك لم يكن سوى صورة خادعة تخفى قلق العمق وتوتّر الجوهر ، وتصدعات الداخل ، تلك التى تعكس نفسها دائماً فى طبيعة العلاقات لسائدة ، وأنماط السلوك وأنظمة التعامل التى تفرض شروطاً معينة لابد من الإستسلام لها والرضوخ لسطوتها والإنصياع لما تفرضه من قوانين لا يمكن مجابهتها أو التصدّى لمشيئتها القاهرة .

ملامح أوليّة

ومن خلال تتابع حركة الوقائع فى رواية «اللجنة» يمكن لنا أن نستشعر ذلك الإحساس المُبهم بالخطر المحدق ، ورغم الإيقاع البطىء الذى تبدأ به الرواية إلاّ أنه يمكن تبينُ ملامح الكارثة التى سوف يتعرّض لها الراوى ، إذ نجده ومنذ البداية وقد تهيأ لتوقيع صك الهزيمة ، فقد إستنفذ كل قدرة على التحمّل ، كما لم يكن هناك من شىء يعينه على المقاومة ، وحيث تنهزم إرادته ، فلا يجد مفراً من التسليم ، ولا يكون ذلك التسليم سوى بالذهاب طواعية إلى «اللجنة» تلك اللجنة التى يحوطها الغموض من كل جانب ، كما يكتنف أعمالها نوع من النشاط المريب فتغيب هويتها الحقيقية وراء العديد من الأقنعة المختلفة ، لكن يمكن الإدراك على نحو ملهم (أنّها تحتّل مكانة سلطوية ، يشعر الراوى بقسوتها وبوطأتها ، إذ أنّها تتحلّى بكلّ صفات الدولة البوليسية بما لديها من قدرة على معرفة كل ما يتعلّق بالراوى ، إضافة إلى القدرة على إذلاله وتحقيره[٢] ــ يبدو ذلك بوضوح من طبيعة العلاقة ، تلك التى تحكم صلة الراوى كطرف مذعن ، واللجنة كسلطة قاهرة .

ومن خلال تتابع حركة النص يمكن اكتشاف مزيد من الحقائق عن تلك اللجنة والأنشطة التى تقوم بها ، فيتسّرب المزيد من الريبة والشك حولها (فعلى الرغم من محاولة إشاعة جو الغموض والغرابة الكافكاوية حولها ، فإنه من الواضح خلال الفصل الأوّل أنّها لجنة أجنبية ــ بحكم لغتها غير العربيّة على الأقلّ ــ وهى لجنة لها مقرّ ومستقرّ فى مصر ، ولها غرفة أو قاعة مخصصة لمقابلاتها فى هذا المقرّ ، تقع فى طرق جانبية هادئة ، كابية اللون ، مما يوحى بطبيعتها السريّة ، وفضلاً عن هذا ، فإن لديها وسائل خاصة وإمكانيات واسعة تتيح لها معرفة كل شىء)[٣] ــ وبالتدريج يمكن إزاحة النقاب شيئاً فشيئاً عن الطبيعة المشبوهة لتلك اللجنة ، وعلاقاتها المريبة ، وأعمالها التى يكتنفها الغموض . . ولا تفصح الأشياء عن نفسها بشكل يقينى ، لكن على الأقل هناك إحساس يتأكد دائماً بمدى قوّة ما تمتلكه من أدوات تدمير ، يظهر ذلك واضحاً من الطريقة التى يذهب بها الراوى إلى مقر اللجنة ، وذلك الإستسلام اليائس الذى يدفع به دفعاً نحو الهاوية ، حيث لا يكون هناك من مفرّ سوى بالالتجاء إليها .

علاقة قهرية

وللوهلة الأولى ، ومن خلال تنامى حركة الوقائع يمكن تفهّم مجموعة الملابسات التى جعلت الراوى يذهب طائعاً وبمحض إرادته واختياره لمقابلة أعضاء هذه اللجنة رغم علمه بفداحة وخطورة ما هو مقدم عليه ، بل إنه يبذل مجهوداً خارقاً من أجل الحصول على رضاء اللجنة والإستحواذ على

إعجابها* ، إذ يتعمّق لديه إحساس راسخ بأن مستقبل حياته ، يتعلّق بقبول اللجنة له ، أو باقتناعها به ، فلا يبقى أمامه من سبيل سوى تهيئة نفسه لمثل هذا اللقاء المرتقب (قضيت العام الماضى فى الاستعداد لهذا اليوم ، فعكفت على دراسة اللغة التى تستخدمها اللجنة فى مقابلاتها ، وراجعت معلوماتى فى مختلف المجالات ، فقرأت فى الفلسفة والفن والكيمياء والاقتصاد ، ووجهّت إلى نفسى عشرات الأسئلة المتباينة ، وأنفقت أياماً وليالى فى البحث عن إجاباتها ، وتابعت برامج الذكاء والفوازير التى يذيعها التليفزيون ، وراجعت الأبواب المماثلة فى الصحف والمجلات . . ص ٩) وتأخذ شكل العلاقة بين الراوى واللجنة منذ البداية طابعاً مميزاً ، فالراوى بعدما قرّر تعليق إرادته فهو لا يملك سوى الإذعان وقبول كل ما تميله عليه الإرادة الأخرى ، يتبدّى ذلك فى طبيعة الإختبارات التى تفرضها اللجنة على الراوى لتتأكد من ترويضه وإذلاله وإمتهانه ، وحينما تطلب منه أثناء إجراء الإختبار أن يقوم بتقليد إحدى الرقصات ، فإنه لا يملك سوى الإذعان ، بل يتمادى فى ذلك حتى يحصل على رضاء اللجنة وإعجابها (خلعت رباط رقبتى وعقدته حول خصرى فوق عظام الحوض مباشرة ، حيث يتمتع الجسم بمرونة بالغة ، وراعيت أن أجعل العقدة على الجانب كما تفعل الراقصات المحترفات . . ص ١٥) إنه يبالغ فى إمتهان نفسه ، وتستمر عمليات الاستلاب ووأد الإرادة ، وتحطيم الذات ، وقهر الروح من قبل تلك اللجنة ، إذ لا تكتفى بما حققته من إستلاب نفسى ، بل يمتدّ ذلك إلى حد الاعتداء على البدن أيضاً (أشار إلىّ صاحب الشعر الأشقر أن أقترب بحيث أقف أمامه ، ثم أمرنى بأن أخلع بنطلونى ففعلت ، ووضعت بنطلونى على حافة مقعد فارغ ، ولم يلبث الأشقر أن طلب منّى أن أستدير وأعطيه ظهرى ، ثم أمرنى أن أنحنى وشعرت بيده على إليتى العارية ، وأمرنى أن أسعل ، عندئذٍ شعرت بأصابعه داخل جسدى) وتبلغ العلاقات المأساوية ذروتها بالعجز الكامل للراوى واستسلامه غير المحدود أمام شروط اللجنة بحيث يصبح فى النهاية مجرّد أداه مفرغة من أى قدره على الفعل ، وتكون دوافع الانحدار والسقوط إلى تلك الهاوية متعددة الأسباب ، منها الطموحات المحبطة للراوى والإحساس باليأس وعدم الجدوى وضراوة الحصار المفروض حوله ، إضافة إلى حالات الفقدان والعزلة وانعدام لقدرة على المشاركة والتفاعل وتلك الأمراض المهلكة التى لا سبيل إلى الشفاء من أسبابها (وقلت أن مرضى فى الغالب كان نتيجة للتباين بين طموحاتى وقدراتى الحقيقية ، وانه أدّى بى إلى أن أضيق ذرعاً بكل شىء حتى لم يعد أمامى من مخرج سوى أن أغيّر حياتى تغييراً تاماً) ولعلّ شكل ترتيب الوقائع والأحداث الذى لا يعطى إلاّ فرصة التحرّك فى إتجاه واحد ، قد أدى إلى الاحتفاظ بالبناء التقليدى فى لغة السرد ، حيث لا نلمح أثراً لأى نوع من أنواع التجريب أو المغامرة فى ابتداع طرائق جديدة ، ربما لرغبة الكاتب الشديدة وحرصه على عدم وقوع أى لبس أو إبهام فيما يريد قوله وتوصيله ، فاقتربت الصياغات الفنية إلى درجة من المباشرة تكاد تقترب حد الكلام العادى ، لكن حركات تتابع الوقائع مع ذلك الجو الكابوسى الذى يشبه الأحلام ، قد ساهما إلى حد كبير فى إثراء مستويات الدلالة ، وتعميق صيغة العمق الروائى ، وإضفاء طاقات مستمرة تعمل على إزاحة القشرة الظاهرة لتكشف عن مستويات متعددة يمكن من خلالها التعامل مع النص بأكثر من منظور وحسب جوانب متعددة .

علامات للتحول

– وفى رواية «اللجنة» تتم التحوّلات عبر مجموعة من التراكمات فى حركة الوقائع ، وعلى نحو أكثر تعقيداً ، فعلى الرغم من العلاقة القهرية التى تجمع بين الراوى واللجنة ، إلاّ أن طبيعة تلك العلاقة تأخذ فى التغيّر والتحوّل نتيجة للعديد من المواضعات والظروف والملابسات ، وتبعاً لتلك المواضعات ، فإن وعياً مغايراً يبدأ فى طرح نفسه ، حيث يتخذ لنفسه أشكالاً ومظاهر عدة ، وبالنسبة للراوى نجد (أن كابوسية اللجنة وحصارها الرهيب هو الذى قام بفكّ حصاره الحقيقى الذى لا يتمثل فى الظاهرات الإجتماعية المتردية ، بل فى عدم قدرته على تفسيرها وفهمها والوعى بها)[٤] ــ لذلك فإن تحوّلات الوعى هى التى قادت الراوى أن ينتبه إلى حقيقة ما يدور حوله ومكنته إلى أن يمتلك ذاته فتحتشد لديه إرادة معينة كانت مستعصية عليه من قبل ، ولعل شكل هذه التحولات قد بدأ يطرح نفسه بشكل واضح منذ أن بدأ الراوى يعى عن طريق المعرفة حقيقة ذاته فيتمكن من امتلاكها ، إن فعل المعرفة قد أتاح فرصة حقيقية لاستيعاب مجمل ما يحدث من ظواهر كانت صعبة ومستعصية التفسير ، وتبدأ أولى مراحل تلك المعرفة حينما أسندت اللجنة إلى الراوى مهمة البحث عن «ألمع شخصية عربية» ومن هنا تتفتح دروب جديدة للمعرفة ، ويبدأ الإدراك فى تلقى رهبات التحول ، إذ ينفتح العالم على مواقع مختلفة وأصقاع جديدة ، وتتوالى صنوف الاكتشافات التى يترتب على أساس معطياتها فهماً آخر أكثر دينامية ، وأشد قدرة فى تفسيره للوقائع على نحو صحيح ودقيق . . .

– وتكون شخصية «الدكتور» بمثابة المفتاح لهذا التغيّر ، فعن طريق البحث فى هويته ، يتوصل الراوى إلى اكتشاف أشياء عديدة ، تعينه على المضى فيما هو واصل اليه ، فالدكتور يعبّر فى أحد رموزه عن تلك القوى الخفيّة التى تتخفّى بمختلف الأقنعة ، لكنها فى النهاية تحكم مقدرّات الأشياء ، وتمسك بمعظم الخيوط ، فهو أحياناً «تلك الشخصية اللامعة والذى يقيم روابط عائلية ومصلحية مع شخصيات تحتل أرفع المناصب فى القضاء والشرطة والجيش والإدارة وعالم المال والأعمال ، ويرأس الشركات الأجنبية والأميريكية الكبرى ، ويشارك فى المضاربات ، ويصطنع الأزمات المالية ليكدّس الأرباح الهائلة ، ويتاجر فى الأسلحة ، ويتعاون مع الشركات الإسرائيلية ، ويصوغ التوجهات السياسية والإجتماعية . . ص ٥٠ » وهو بالرغم من ذلك لا يتبدّى سافراً ، إنه يسيطر على كل

شيء ولا يمكن الإمساك بملامحه الحقيقية ، لكنه يعطي بقوة ما يمتلكه من نفوذ وقوّة وسلطان صورة لمدى الانهيار والتدهور وإستفحال الخلل والسيطرة التي لا حدود لها التي يمتلكها شخص واحد ، يعبّر في أحد وجوهه عن هيمنة طبقة بأكملها ، ومنذ بداية البحث عن شخصية «الدكتور» تتبلور شخصية الراوي المنسحق وتأخذ لها بعداً آخر ، (فكلّما ازداد الراوي معرفة إزداد وعياً ، وكلّما إزداد ثقة بنفسه إزداد بعداً عن عالم اللجنة[٥] ـ ونلمح أثراً لهذا التحول على شخصية الراوي نفسه الذي يبدي قدرة متزايدة على العمل ، ويزداد إقباله على الحياة ، كما تذهب عنه سلبيته ويصير أكثر فاعلية وإيجابية وقدرة على إعطاء التفسيرات المناسبة ، ولا يحدث له هذا فجأة ، بل يتمّ على عدة مراحل ونتيجة لتطور مستويات الوعي لديه ، ويبلغ الاهتمام ذروته حينما أوكل إليه أمر البحث في شخصية «الدكتور» إذ يقول (لم يلبث البحث في أمر الدكتور أن أخذ بمجامعي ، حتى أني بدأت أخشى الموت ، وأدعو الله أن يجنبني حوادث المواصلات والأزمات القلبية إلى أن أفرغ منه ص ٥٨) ومن ثم فقد أصحت المعرفة أداة تغيير فعالة ، كما أنّها صارت توفر نوعاً من الوقاية والحماية الذاتية إزاء كل المعوقات المختلفة كالتخاذل واليأس والإحباط ، فيصبح للمقاومة ما يبرّرها ، وللمسئولية ما يجعلها جديرة بالاحتمال ، وينعكس ذلك كلّه على سلوك الراوي وتصرفاته ، فيجاهد ما وسعه الجهد لكشف القناع وإماطة اللثام عن تلك الشخصية الغريبة والمتعددة الأقنعة «الدكتور» ولا يبالي في سبيل تحقيق ما يصبو إليه بما يعترضه من صعوبات وعراقيل ، لأنه حينما امتلك إرادته بالمعرفة أصبح أكثر قدرة على المواجهة والمجابهة (عجبت لتمسكيّ بالدكتور ، كأنّما سحرتني شخصيته أو صار وجودي مرتبطاً بوجوده ، وإذ أوليت الأمر كل تفكيري ، رأيت أنني من خلال الظواهر الغامضة التي صادفتني أثناء البحث في أمره ، والمعلومات الغريبة التي جمعتها ، وسهّلت لي إدراك أشياء كثيرة أعياني فهمها من قبل ، فقد وجدت أخيراً معنى للحياة ، لست مستعداً لأن أفقده ، كي لا أعود إلى ذلك الخواء المؤلم الذي كنت أعيش فيه . . ص ٨٣) وتبقى الة المواجهة قائمة بين الراوي من جهة ، وبين اللجنة من جهة أخرى ، حيث تحاول «اللجنة» عرقلة الأوّل من إتمام بحثه وإستكمال خطته من أجل التعرّف على شخصية الدكتور ـ فيزداد إصرار الراوي كلما أمعنت اللجنة في تعطيله ووضع العراقيل أمامه ، وتزداد حالة المواجهة تلك إلى أن تصل لمرحلة الصدام ، ويبلغ الموقف زروته حين يقوم الراوي بقتل أحد أعضاء «اللجنة» حين يصل الحد إلى محاولة منعه بالقوّة من إستكمال بحثه ، وبإرتكاب فعل القتل يكون الصراع قد وصل إلى أقصى مناطق الإحتدام ، ويصبح العقاب ضرورة لازمة ، فعند نقطة معينة فإنه يصبح من المحظور على أحد النظر إلى ما وراء القناع .

المسئولية / العقاب

- إن أهمية شخصية «الدكتور» في رواية اللجنة ترجع إلى كونها بمثابة نقطة تحوّل تقوم عليها الكثير من المواقف والأحداث ، فهو الذي يبعث نشاطاً كيفياً بمقتضاه يتمكّن الراوي من امتلاك حقيقة ذاته عن طريق معرفة وتقصّي شبكة العلاقات التي تشكل النسيج الخفي لتلك الشخصية الثرية برموزها ودلالاتها المتعددة ، فهو يعبّر في شكل من أشكاله عن طبيعة التناقضات الواقعة في لغة عصر بأكمله ، كما أنه (يعتبر شخصية نموذجية فذّة ، تكتسب حضورها الطاغي والمحرّك للدراما من وجودها الاجتماعي الواقعي البارز ، والذي دمّر حياتنا بعد قدرته على صياغة العلاقات والظاهرات الإجتماعية التي تدمّر المجتمع ، وتفكّك طبقاته ، وتقلقها ، وتحوّلها إلى مجرّد حاصل الجمع الحسابي للأفراد المنعزلين وذلك بخلقها لأشكال جديدة من الإنتماءات ليست للوطن ، ولا للجماعة ، وقيادتنا عبر هذه الإنتماءات نحو كراهة النفس البشرية وفقدان الشعور بقيمة الاستمرار في الحياة[٦] ـ وكذلك فإن شخصية «الدكتور» تكتسب قيمتها داخل العمل الروائي باعتبارها مفجرّة للعديد من المعاني والرموز والدلالات لهامة بما يتيح فضاء واسع تتحرّك فيه تلك الرموز والدلالات لتكتسب أبعاداً أخرى جديدة ، تضيف للعمل الفني وتعمل على إثرائه وتعميقه وتجديد وإضاءة جوانبه المختلفة ـ لذلك فسوف نجد أن تلك الشخصية والبحث في علاقاتها هو الذي أحدث ذلك الانقلاب الكيفي عن طريق تحرير إرادة الراوي ، ذلك التحرّر الذي قاده إلى قتل أحد أعضاء اللجنة وإحتمال مسئولية العقاب ، ونظراً لما تفرضه طبيعة القوانين الخاصة والتي لا تزال تربط علاقة الراوي باللجنة ، فإن العقاب يصبح ضرورة نتيجة للمسئولية الإضافية التي ألقيت تبعتها على الراوي بعد ما أقدم على فعل القتل والذي أودى بحياة أحد أعضاء اللجنة ، فتكون تلك «المحاكمة» الغريبة في وقائعها بمثابة عقاب فوري توقعه سلطة قاهرة على إرادة بدأت تحاول امتلاك ذاتها ، وتكون تلك المواجهة التي حدثت بين الراوي واللجنة عبارة عن رفض مشهر لتلك العلاقة غير المتكافئة ، والتي تحمل ضمن معانيها المتعددة صورة من صور الاحتجاج الفردي ضد سلطة جماعية مهيمنة ، وعلى الرغم من الشكل المأساوي الذي تنتهي به الرواية إلاّ أنها تشير إلى إمكانيات مختلفة للخروج من الدائرة المغلقة ، كما تفتح آفاقاً ممكنة لبشائر التفتّح ، تلك التي تحاول أن تسلك طريقها وسط مجموعة التناقضات المأساوية ، التي تتغلغل في صميم لغة الواقع وعلاقاته ◆

هوامش

(١) صنع الله ابراهيم ـ اللجنة ، مطبوعات القاهرة ١٩٨٢ .
(٢) سيزا قاسم ـ المفارقة في القص ، فصول ، العدد الثاني ١٩٨٢ .
(٣) محمود أمين العالم ، ثلاثية الرفض والهزيمة ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ١٩٨٥ .
(٤) المصدر السابق .
(٥) نفسه .
(٦) محمد فرج ، كتابات الغد ، غير دورية ، العدد الثاني ، فبراير ١٩٨٤ .

صورة الذات وصورة الآخر

محاولة أولية لفهم الشخصية المصرية من خلال بعض أعمال يوسف ادريس الروائية

د. شاكر عبد الحميد

يستخدم مصطلح صورة الذات عادة فى الدراسات النفسية والاجتماعية كى يشير إلى ذلك النسق التصورى الذى يتبناه أحد الأفراد حول الخصائص النفسية والاجتماعية والبدنية التى ينسبها لنفسه ، أو هو يشير إلى النسق التصورى المتسق من الخصائص العقلية والسلوكية والاجتماعية والانفعالية التى تنسبها جماعة معينة من البشر إلى نفسها ، وصورة الذات هنا تعنى نظرة الفرد ــ أو الجماعة أو الشعب ــ لذاته أى ذلك الوصف الشامل الذى يمكن أن يقدمه الفرد عن ذاته فى وقت ما[1] . وتنقسم صورة الذات إلى : صورة واقعية أي ما يرى الشخص نفسه عليه فيه الواقع فعلاً ، وإلى صورة مثالية ، وهى ما يطمح الشخص فى أن يكونه ، كما يمكن النظر إلى صورة الذات أيضاً من خلال منظور داخلى ، أى الطريقة التى نرى بها انفسنا (فى الداخل) فعلاً ، وكذلك من خلال منظور خارجى ، أى الطريقة التى نعرض بها أنفسنا على الآخرين (فى الخارج) ، فنحن نعرض أو نظهر انفسنا فى حالة الذات الاجتماعية وفقاً للطريقة التى يرانا بها الآخرون والتى نرغب فى ترسيخها فى أذهانهم عنا ، اما الذات الخاصة الداخلية فهى ما نرى انفسنا عليه فعلاً دونما حاجة لارتداء الاقنعة التى تكون أقرب إلى عالم الخارج الاجتماعى منها إلى عالم الداخل الحقيقى[2] . اما صورة الآخر فهى مجموعة الخصائص والسمات والمعتقدات والسلوكيات والافكار التى ننسبها للآخرين سواء كانوا من الافراد أو الجماعات أو الشعوب .

هذه تعريفات أساسية رأينا أن نبدأ بها ونحن نحاول أن نتعرض لهذا الموضوع الخاص فى أدب الكاتب الكبير يوسف أدريس ، هذا الكاتب الذى نلمح دائماً فى اعماله تلك المقارنات الدائمة التى يعقدها بين الانا والآخر ، أو بين الذات وبين ما يقع خارج هذه الذات ، بين الشعب المصرى والشعوب الأخرى خاصة شعوب أوربا وامريكا ، هذا الموضوع الخاص بصورة الذات الاجتماعية ، صورة الانسان المصرى والعربى ، أي مجموعة الخصائص التى ينسبها يوسف ادريس فى بعض اعماله لهذا الانسان فى مقابل مجموع الخصائص والسمات التى ينسبها للآخر (الشعوب الأخرى) ولم يكن يوسف أدريس هنا ينسب إلى صورة الذات كل السمات الايجابية أو كل السمات السلبية ، وكذلك كان الأمر فى حالة «صورة الآخر» ، ليست ايجابية تماماً ، عموماً فنحن نحدد أنفسنا فى هذه الدراسة بالكتابة عن ثلاثة اعمال روائية فقط ليوسف ادريس رأينا أنها تمثل إلى حد كبير بؤرات أو محاور أساسية يمكن أن ننطلق منها ونحن نحاول معرفة مجموعة المكونات الفرعية المكونة للاطار الكبير الذى يشمل على تصور يوسف أدريس لصورة الذات (العربية) وصورة الآخر (الغربية) هذه الأعمال هى على التوالى : السيدة فيينا عام ١٩٦٢[3] ، ورجال وثيران عام ١٩٦٤[4] ونيويورك ٨٠ عام ١٩٨٠[5] .

هذه الدراسة تمثل محاولة من كاتبها لفهم بعض خصائص الشخصية العربية المعاصرة كما انعكست فى بعض ابداع كاتب كبير مثل يوسف ادريس[6] *.

صورة الذات :

العمل لذى نستطيع الحديث عنه هنا باعتباره يمثل هذه الحالة اكثر من غيره هو الرواية القصيرة «السيدة فيينا» التى نشرها يوسف ادريس أولاً ضمن كتابه «العسكرى

الاسود» ثم نشرها بعد ذلك مع رواية «نيويورك ٨٠» معطياً لها اسماً اضافياً جديداً مع الاحتفاظ بالاسم القديم ــ هو «فيينا ٦٠» ربما ليقابل بين حالة شخصياته وطبيعة تفكيرها في الستينات وحالتها ــ وربما حالته هو وطبيعة تفكيره ــ في الثمانينات. ويبرز في هذا العمل مما في غيره ذلك التضاد أو تلك المقابلة الحادة بين صورة الذات وصورة الآخر ففيه تحدث دائماً تلك المقارنات بين المجتمع الشرقي والمجتمع الغربي، بين اطفال الشرق (العربي طبعاً) واطفال الغرب، ونساء الشرق ونساء الغرب، ورجال الشرق ورجال الغرب، بين قيم وعادات وتقاليد وانجازات تتفاوت وفقاً لتفاوت اتجاه السهم شرقاً أو غرباً. في هذه الرواية نجد أن مصطفى أو «درش» ــ الشخصية المحورية هنا يقوم بالكثير من الحيل من أجل أن يوفد دون زملائه «في تلك المهمة الرسمية الخاصة بالتبادل التجاري مع هولندا، وتم له الانتصار» وهو كما يصفه المؤلف «لم يأت إلى امستردام أو لاوروبا لمهمة رسمية ولا حتى للتفرج أو الفسحة، ولكنه جاء بهدف واحد فقط. للنساء، رغبته الدفينة كانت أن يجرب تلك المرأة الاوربية ذات الشخصية. المرأة هي المفتاح الذي يفتح به يوسف ادريس كثيراً سر الرجل ويفضحه، وهي المرأة التي تنعكس على صفحتها تلك المقارنات الكثيرة التي يعقدها بين صورة الذات وصورة الآخر، وهي الموضوع الذي اعتمد عليه كثيراً في نقده للمجتمعات الشرقية أو الغربية، وهي الموضوع الذي تظهر شخصياته الغنية في حالات عديدة، كما لو كانت تقف امامه متحيرة ذاهلة، تحبه كثيراً وتكرهه كثيراً، وفقاً للموقع والموضوع والزمان، على أنه يحسن علينا الآن أن نبدأ في الحديث المفصل شيئاً ما عن صورة الذات وصورة الآخر كما عرضها يوسف أدريس في «السيدة فيينا» هذا مع وعينا بأنه في حالات كثيرة كانت الصورتان تأتيان معاً في حالة اختلاط ناجم عن المقارنات الكثيرة التي يعقدها الكاتب بين الصورتين.

وصورة الذات كما يطرحها الكاتب في هذا العمل ليست صورة واحدة، فهناك الصورة العامة الاجمالية الخاصة بالشعب المصري ككل ثم هناك الصورة النوعية الخاصة المتعلقة بالطبقة البرجوازية الجديدة التي ظهرت بعد الثورة وتمثلت في مجموعة الموظفين الذين استفادوا من الامكانيات



التي اتاحتها الثورة لهم من خلال فرص التعليم والترقي لكنهم قاموا بتغليب مصالحهم ونوازعهم الخاصة على المصالح والنوازع العامة وان ظلت هناك بداخلهم أو بخارجهم بعض العلامات الدالة على عرفانهم بالجميل للثورة والوطن، ولكن ليس بالصورة الواجبة، عموماً فإننا وسنبدأ الحديث عن هذه الصورة النوعية الخاصة، لأنها نتيجة لانتشارها وسيطرتها وتأثيرها توشك أن تكون عامة، كما ان تأثيرها ظل يتزايد بعد أن كتب يوسف أدريس هذه الرواية كما لو كان يحذر من مثل هذا النمط من الشخصيات، أو كما كان يحاول أن يوقظ في هذه الشخصيات الجانب الايجابي فيها وهو موجود دون شك رغم محاولاتها الدائمة لاخفائه والهروب منه. ان سيادة هذا النوع من الشخصيات وتأثيره المتزايد على حاضر الوطن ومستقبله في خمسينات وستينات وسبعينات وثمانينات هذا القرن تجعله يتحول من شخصية نوعية خاصة إلى شخصية كلية عامة، وان كانت هذه الكلية بالطبع لا تنفي وجود تلك الشخصية الكلية الأخرى العامة التي تحولت إلى شخصية نوعية نتيجة لندرة وجودها أو نتيجة لمتغيرات اقتصادية وسياسية واجتماعية كثيرة حدثت ومنعتها من التعبير الكامل عن نفسها ومن النمو والتحقق بالشكل الواجب والمطلوب، ان الشخصية السائدة في هذا العمل، والتي تفرض نفسها عليه هي شخصية مصطفى أو «درش» التي نستطيع من خلال وصف الكاتب له أن نحدد الملامح الخاصة للشخصية الجديدة ــ لكنها غير الحقيقية ــ التي انتشرت في المجتمع المصري فيما بعد الثورة والتي يحذر الكاتب منها ولا يدينها كلية ولا يفصلها أيضاً عن جذورها التاريخية ولا عن المتغيرات السياسية والاجتماعية المصاحبة لها. هذه صورة خاصة للذات تظهر على سطح المجتمع ومن ثم يمكننا أن نسميها «صورة السطح» أما الصورة الأخرى التي لا تظهر بل تكمن هناك في قاع المدينة وقاع الريف، تعمل وتكد وتناضل وتسعى لتحقيق الأهداف، فهي ما يمكن أن نسميها «صورة العمق» والشيء الذي قد يدعو للدهشة هو ما يمكننا ملاحظته من أن «صورة السطح» غالباً ما تظهر خارجه من أعماق «صورة العمق» ثم بعد ذلك تستقل عنها وتعارضها.

أولا : صورة السطح :

مصطفى أو «درش» كما يسميه الكاتب هو الممثل الحقيقي لصورة السطح في هذا العمل الابداعي وهو كما يصفه يوسف ادريس «جاد ووقور يحدثك بصوت الواثق من نفسه ويستعمل دائماً كلمة «ياحبيبي» حتى إذا حادث الغرباء. وهو مصري، حرك، لا يترك فرصة للقفش والتنكيت إلا انتهزها ــ كلمة والثانية وينظر إليك بعينين عسليتين وبزاوية خاصة ويقول لك : ماتبقاش كردياً أمال! وكأي مصري طبعاً إذا غضب يقول لك : وديني أحط صوابعي في عينك، ويزعل وينفعل ولكن أقل كلمة ترضيه، وموته وموت من يحاول استكراده أو الضحك عليه، وفرق كبير بينه في العمل وبينه في حياته الخاصة، فسمعته في المصلحة حريص عليها كل الحرص ومعاملته للناس بالاصول، وتلك الاصول لا تمنعه طبعاً من زجر مرؤوسيه احياناً وازجاء الملق للرؤساء»، في هذا المقطع يصور الكاتب ببراعة كبيرة وقدرة فريدة على الملاحظة والالتقاط، الكثير من الخصائص السائدة في الشخصية المصرية من وجهة نظره، هذه الخصائص التي نستطيع ان نجملها كما يمثلها «درش» في هذا المقطع وفي مقاطع كثيرة من هذا العمل فيما يلي :

١ – روح الفكاهة والدعابة والمرح السريع والسخرية المريرة من الذات والواقع والحياة.

٢ – القابلية للتغير الوجداني السريع من الغضب إلى الرضا، أو من الرضا إلى الغضب، أو من الثورة إلى السكون، أو من السكون إلى الثورة، وهذا الجانب الذي قد تبدو للوهلة الأولى صفة حسنة يحمل في طياتها نقيضها الشيء أيضاً لأنها قد تمنع المرء

كثيراً من تحقيق اهدافه إذا كان يمكن تحويله بهذه السرعة من حالة إلى حالة من خلال تغيير مثير الحالة الأولى مثلاً يمكن احداث التغيير من الغضب أو الثورة إلى الرضا والسكون بازالة مسببات الغضب والثورة ، ويوسف ادريس كما لو كان هنا يحذر من هذه الحالة من تغليب الانفعال على العقل وتغليب الاهداف قصيرة المدى على الاهداف بعيدة المدى .

٣ - العلاقة المزدوجة بالسلطة فهو يميل للسيطرة على مرؤسيه الاصغر منه ، ولكنه في نفس الوقت يميل للخضوع لرؤسائه ، وهذا التضاد والتناقض غير المثير للتساؤل في نفسه يجعله يبدو في كثير من الاحيان صورة مشروخة منقسمة منشطرة تفعل الشيء ونقيضه لأنها لم تصل بعد إلى فهم جوهر الأشياء وإلى الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه الديمقراطية في السلوك الانساني وعلى الشخصية الانسانية .

٤ - هذه الشخصية تتضمن أيضاً الكثير من عوامل ودوافع الرغبة في التواصل مع الآخرين والرغبة في الحديث معهم ومعرفة افكارهم واخبارهم ، لكنها خلال ذلك تفكر أيضاً كيف يمكن أن تستفيد من مثل هذه العلاقات .

٥ - التظاهر بغير ما يوجد في الباطن ، ومحاولة الهروب من أشياء توجد في هذا الباطن وتمتد إلى عمق خبرة الأسلاف وتمتد من خارج الوطن إلى داخله ومن خارج الانا إلى الواقع المجتمع الخارجي الذي هو ليس أنا آخر بل نحن الجماعية ، فمصطفى عندما يتذكر مصر في لحظة من خلال احدى امسياته في أحد ميادين فيينا يشعر بالخجل الشديد لأنه لا يفعل شيئاً لبلده التي سافر مستغلاً امكانياتها سوى أن يبحث عن أمرأة ، وهو يحاول أن يجد تبريراً لمسلكه هذا الخاص بالبحث عن أوربا ، فقد قالوا له قبل سفره أنه «يكفي ان تمشي في الشارع بلونك الاسمر وشعرك الاكرت حتى تجد النساء يتساقطن تحت اقدامك ، بل يكفي أن تقول لأي واحدة أنك مصري حتى ينتهي كل شيء . . وها هو ذا قد قالها إلى الآن الف مرة ولم يبدأ أي شيء .

ان احساسه بمصريته هناك واعلانه عن هذه «المصرية» وشعوره بهذا الانتماء لا يتم استخدامه إلا من أجل هذه المصلحة الخاصة . ان العام هنا يستخدم من أجل الخاص وبناء على تصورات سطحية وخاطئة عن الذات وعن الآخر .

٦ - التعامل مع الاشياء بالمنطق السريع اللحظي العابر المؤقت الاناني ، فهو عندما رأى فتاة في احد ميادين فيينا ذات امسية أراد أن يأخذها معه حينما أخبرته بأنها تنتظر صديقها قال لها «هيا بنا يا شيخه ودعينا من صديقك هذا وقال لها أيضاً «أنا حاضر وصديقك غائب . دعينا من الغائب واكتفي بالحاضر» وبالطبع رفضت الفتاة أن تصحبه لأنه كان يتعامل مع مفاهيم الغياب والحضور بطريقة اطلاقية ، فالغائب في نظره غائب تماماً والحاضر حاضر تماماً ، وهو لم يستطع أن يدرك أن الغياب حالة من حالات الحضور وأن الحضور حالة أو تمهيد لحالة من حالات الغياب ، وان المسائل لا تؤخذ بمثل هذه النظرة الضيقة السريعة الذاتية .

٧ - الشعور بالانبهار أمام السلوك الغربي والرغبة احياناً في التوحد معه ، فالجنود الامريكان استطاعوا في لحظات أن يصاحبوا الفتيات الصغيرات في أحد ميادين «فيينا» بينما هو أمضى عدة ايام بلياليها يحاول أن يفعل ذلك . وشعوره بهذه الحيرة وهذا العجز جعله يقول لنفسه «لابد أن هؤلاء الخواجات يتفاهمون مع بعضهم البعض بطرق لا نعرفها نحن الشرقيين» .

كان مصطفى خلال ذلك يحاول ان يقنع نفسه أنه في قلب أوربا وأنه «يخوض التجربة» وأن هذا يحدث له حقيقة «وكان يشعر في اعماقه بالنقمة على اسر الفتيات النمساويات لأنها تترك بناتها هكذا نهباً للامريكان ــ في رأيه ــ في حين أنه كان في اعماقه يتمنى أن يتوحد بهؤلاء الامريكان ويصبح واحداً منهم ، وفي هذه المسألة بالتحديد ، وحينما تزايد شعوره بالاحباط والعجز عن التوحد شعر بالشجن والوحدة والغربة الشديدة وتثاقلت مشاعره وافكاره وثقلت عليه فلجأ إلى أحد البارات محاولاً التغلب على مخاوفه وهمومه .

٨ فقدان الثبات الانفعالي المدعى أو المتظاهر به ، أي سقوط واجهة الجدية والرزانة وممارسة بعض المظاهر الطفولية والاندفاع السيكوباتي في السلوك حين لا تتحقق الاهداف ، فهو حين يشعر بعجزه الشديد وفشله في التقاط أية أمرأة حتى تلك اللحظة قال لنفسه» وايه يعني ؟ البلد اللي ما حد يعرفك فيها ، اعمل اللي تعمله فيها . . . ، وهكذا بدأ يلقي بتحيات المساء ذات اليمين وذات اليسار بصوت مرتفع ضاحك غير مبال أن يرد عليه أحد وإذا توجه بتحية إلى أمرأة واشاحت بوجهها في استنكار وتقزز أخرج لها لسانها وكاد يقول : يلعن ابوكم : يعني ما ينفعشي إلا الامريكان» .

٩ - السلوك الاستهلاكي : فقد كان «درش» في اللحظات التي لا يطارد فيها امرأة تنتابه رغبة ملحة في التفرج على واجهات وفتارين «المحال التجارية في الشوارع» فرغبته في التفرج على محتويات الفتارين ومقارنة الاسعار الموضوعة على المعروضات باسعار القاهرة وانتقاء احسن الانواع وارخصها ، كانت رغبة ملحة لا يكاد يستطيع مقاومتها ، ومع هذا فله يومان وهو يقاومها بعنف ، فشيء من اثنين ، اما ان يتفرغ لها أو أن يتفرغ للمهمة التي أوفد نفسه إلى أوربا من أجلها» .

١٠ - الميل إلى الكذب والمبالغة والتفاخر حتى يكسب نفسه موضعاً أكبر من حجمه الحقيقى فى اعين الغرباء ، فمثلاً حين بدأ يتعرف على امرأة فى فيينا سألها عن فندق كبير ليوهمها ، انه يقيم فيه فى حين أنه كان يقيم فى فندق آخر أقل درجة كما أنه كان وهو يحادثها يتظاهر بالفهم ويهز رأسه ويندهش فى حين أنه لم يكن يفهم الكثير مما تقوله وخلال علاقته السريعة بها ظهرت لديه العديد من الخصائص الخاصة المميزة لهذا النمط من الشخصيات مثل سرعة التعرف على الآخرين وبسرعة رفع الكلفة بينه وبينهم مستغلاً التظاهر بالسذاجة احياناً والسخرية والنكتة احياناً أخرى والاندهاش الحقيقى أو المصطنع احياناً ثالثة ثم التظاهر بالفهم والمعرفة ببواطن الأمور احياناً رابعة وكل هذه على اية حال عمليات تظاهر وليست سلوكيات حقيقية أو طبيعية .

١١ - التعامل مع الآخرين باعتبارهم اشياء والتعامل مع الواقع من منظور التمركز حول الذات ، Egocentrism هذا المفهوم الذى استخدمه عالم النفس السويسرى الشهير جان بياجيه كى يشير به إلى نزعة الطفل لاستخدام اللغة استخداماً ذاتياً دون أن يضع فى اعتباره خصائص ومتطلبات المستمع وايضاً كى يعبر به عن عدم دراية الطفل بفكرة «وجهة النظر» ، وبالتالى جهله بأن وجهة نظر لشىء ما أو موضوع قد تختلف عن وجهة نظر أو رأى منظور الآخرين[٧] هذه الفكرة يمكن من خلالها تفسير أو وصف الكثير من مظاهر السلوك الشائعة فى المجتمع المصرى المعاصر فيما يتعلق بتعامل الناس مع بعضهم البعض فى كثير من مجالات الحياة الثقافية والسياسية والتعليمية والتربوية ، وقد ظهرت هذه السرعة لدى «درش» فى كثير من مواقف هذه الرواية فهو كما عبر عنه «يوسف ادريس» لا يؤمن بأى قانون يحكم هذا العالم إلا قانون ما يريده ، ما يريده هو الحلال وهو الصواب ، أما أن يكون ما يريده هذا بعيد المنال أو يمت إلى غيره أو إلى أى شىء من هذا القبيل فتلك امور لا تهم درش فى قليل أو كثير» .

هذه هى على الأقل معظم الخصائص المميزة لصورة السطح الخاصة بالشخصية المصرية المعاصرة كما عرضها لنا يوسف ادريس من خلال هذه الشخصية التى التقط الكاتب خصائصها بحساسية فائقة . أننا نستطيع ان نلخص خصائص صورة السطح فيما يلى «انها شخصية تتظاهر بالود ويمكن أن تكون ودودة فعلاً ، تكثر من المرح والسخرية ، حساسة للمفارقة وتضحك على تناقضاتها وتناقضات واقعها ، سريعة التغير وجدانياً من الانفعال إلى نقيضه - علاقتها بمفهوم السلطة غير محلولة بل تتضمن تناقض السيطرة والخضوع ، ترغب فى التواصل مع الآخرين لكن هذا قد يكون مدفوعاً بواسطة البحث عن المصالح الخاصة ، تتظاهر بغير ما تبطن وتحاول الهروب من اشياء فى باطنها تعتقد بحقيقتها ، لكنها تظن أنها تتعارض مع مسلكها واهدافها ، تتعامل مع الأمور بالمنطق اللحظى السريع العابر المؤقت الأنانى اللاستهلاكى ، منبهرة بالغرب وترغب فى التوحد معه ولكن ذلك يكون فيما يتعلق بقشور الحضارة الغربية بجوهرها أو جوانبها المضيئة ، امكانية فقدان الثبات الانفعالى الظاهرى عند حدوث الفشل أو ادراك صعوبة تحقيق الاهداف وهنا قد تلجأ الشخصية لبعض مظاهر السلوك الطفلى أو الاندفاع السيكوباتى أوتزايد التمركز حول الذات اضافة إلى تغليب المصالح الخاصة على المصالح أو السمعة العامة ، هذه هى خصائص صورة السطح كما استطعنا أن نرصدها ، فما هى خصائص صورة العمق .

٢ - صورة العمق :

ان صورة السطح كما اوضحنا سالفاً تشتق أصولها وجذورها من صورة العمق ، وغالباً ما تكون صراعات وتناقضات واحباطات صورة السطح نابعة ، من ناحية رغبتها فى معارضة صورة العمق أو اقتلاع جذورها منها ، ومن ناحية أخرى من ادراكها العميق لصعوبة اقتلاع هذه الجذور ، بل وبحضور صورة العمق احياناً داخل صورة السطح بشكل كثيف وتغلبها عليها فى احيان كثيرة ، أن صورة العمق هنا فى هذا العمل الابداعى يمكننا أن نشتقها من خلال صورة السطح فى لحظات صفائها وصدقها . ان «درش» على وعى ايضاً بالخصائص الايجابية الضاربة بجذورها فى اعماق الشخصية المصرية ، لكنه يدرك أيضاً أن هذه الجذور أحياناً ما تعانى الاهوال حتى تخرج إلى السطح ، فإذا خرجت إلى السطح تحولت من جذور قوية إلى اشجار واوراق ضعيفة هشة ، بفعل عوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية كثيرة تساءل كثيراً عنها ولم يحاول تفسيرها ، ان اهم خصائص هذه الجذور ما يلى :

١ - الوعى الاصرار الكامن فى اعماق هذا الشعب لكنه فى نفس الوقت يعى أيضاً بأن هذا الاصرار الذى تتحرك من خلاله الجذور تقوم بافساده الاغصان والأوراق» كان يتهم نفسه بالجنون لأن شيئاً ما فى نفسه كان يهيب به أنه لابد ظافر بتلك المرأة أو غيرها هذه الليلة . . امنية مستحيلة التحقيق ولكنه مصر عليها وكأنها وشيكة الوقوع ، نفس الاصرار الذى دفعه للمجىء إلى اوربا وهو متأكد بسبب ما - أن ما يريده سيحدث ،اصرارنا-نحن المصرين العنيد الغريب ، اصرار الأب الجائع الذى لا يكاد يجد اللقمة على أن يجعل من ابنه الطفل ، الذى يلعب الذباب «الاستغماية» حول عينيه ، مهندساً أو طبيباً ، اصرار الفلاح الذى يريد سقى مساحة شاسعة من الأرض بشادوف يحمل فى كل دفعة حفنة ماء . والغريب أنه اصرار لا يخيب . فالاب فعلاً يظل يعاند حظه وحاجته وطبقته حتى يجعل ابنه مهندساً أو طبيباً ، والفلاح يظل ينحنى ويعتدل الف مرة ، مليون مرة ، عدداً لاحق له من المرات حتى ينجح فى رى الأرض .

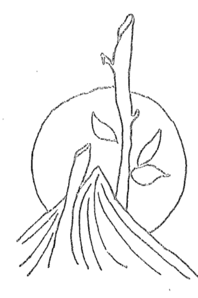
خلال ذلك يكشف «درش» عن خاصية مصرية تتعلق بالجذور ، بصورة العمق ، لكنها مفتقدة عن مستوى الاغصان والأوراق والثمار ، عند مستوى صورة السطح ، وخلال ذلك يكشف «درش» أيضاً عن خاصية مصرية مميزة أخرى لكنها أيضاً مثل خاصية الاصرار تفقد ذاتها خلال الطريق .

٢ - ان هناك دافعية غلابة للمعرفة والاستطلاع والاكتشاف لدى الانسان المصرى ، دافعية تجعله يتحرك من مكان إلى مكان ومن شخص إلى شخص بهدف

المعرفة لكن موضوعات المعرفة غالباً ما تتعلق بالسطح لا بالعمق ، وتكون الاهداف المطروحة ليست هى اهداف المعرفة الحقيقية . المعرفة الحقيقية غالباً ما تكون عامة والمصلحة العامة ، أما اهداف المعرفة هنا فهى اهداف خاصة ، سريعة وعابرة كما قلنا . إنه يتحرك فى شوارع فيينا ، ينظر إلى كل تفاصيلها ويستغل كل طاقات الابصار والرؤية والانتباه ولكن ليس بحثاً عن المعرفة أو الفائدة العامة ، ولكن طلباً للنساء ولاسعار ما تعرضه المحال التجارية» وبصر «درش» مخطوف كله وموجه إلى رواد الشارع القليلين يكاد يرى بأربع عيون ، عين على الرصيف الذى يمشى عليه وعين على الرصيف المقابل ، وعين على الشارع الممتد أمامه تستكشف وعين على الشارع الممتد خلفه تفتش لعل شيئاً قد مر غير ملحوظ من عيونه الثلاث الأخرى» . هذا الاستطلاع المكثف والانتباه المركز والاهتمام الزائد يوجه إلى غير اهدافه ، وطرح هذا لابد ان يحيلنا إلى اهداف أخرى فى الحياة وفى الحضارة الغربية لابد أن نسعى إليها نستكشفها وندركها ونعرفها ونتمثلها ونستفيد بها وبما يتناسب مع واقعنا وخصوصيتنا الحضارية والانسانية .

٣ - خلال علاقة «صورة السطح» بالمرأة الاوربية كانت تظهر لديه بعض الخصائص والأفكار التى تمنى بشكل حقيقى أن توجد فى وطنه عند «صورة العمق» كما أنه ظهرت لديه بعض عوامل النقد للواقع المصرى من خلال ملاحظاته لسلوك المرأة وحالة الأطفال فى الداخل (مصر) والخارج (أوربا) . فهو يقول لنفسه حينما يرى ابنة المرأة التى صاحبها «عجيب أمر هؤلاء الناس ، ابناؤهم دائماً أصحاء أقوياء ملظلظين ، وابناؤنا دائماً يعانون المغص والاسهال وعشرات اللفف والعيون الحاسدة» ثم هو ينتقد وضع المرأة وسلوكها فى الشرق متمنيا أن تكون مثل المرأة الغربية فى سلوكها كله مع الرجل فيقول لنفسه حين تبادر المرأة فتفعل فعل وتطلب منه ما يطلبه منها «هذه هى المرأة الحقيقية، وإلا فلا ، النساء فى الشرق جثث لا تستطيع ان تنالهن إلا رغماً عنهن ، حتى لو كن يذبن فيك غراماً لا يرضيهن إلا أن يؤخذن عنوة ، ولكن المرأة هنا يا سلام تقبل المرأة فتقبلك ، تحضنها فتحضنك تأخذها فتأخذك . هذا هو الشغل المضبوط هذه هى المساواة الحقيقية بين الرجل والمرأة» .

عموماً فإن صورة العمق تبدو مختفية ولا تظهر إلا على استحياء فى هذا العمل وتجلياتها تبدو بمثابة الامنيات القارة فى الطبقات العميقة من صورة السطح ، إنه يعلى من قيمة الاصرار ومن اهمية حب الاستطلاع والاستكشاف ويقارن بين صور أطفال الشرق واطفال الغرب ، وبين صورة المرأة فى الشرق وصورتها فى الغرب ، ويطرح خلال ذلك تصورات المرأة الغربية أيضاً عن الشرق باعتباره «الامير الغامض الخيالى الملىء بالاسرار» لكن خلال طرح لصورة الشرق عن الغرب التى هى غالباً «صورة سطح» أو صورة الغرب عن الشرق التى هى ايضاً «صورة سطحية» ، كان يوسف أدريس وبحساسية شديدة يلتقط الكثير من خصائص الشخصية المصرية فى تعاملها مع الغرب وفى تعاملها مع ذاتها ،



واثناء ذلك كانت صورة الذات تنشطر إلى قسمين صورة سطح وصورة عمق وكانت «صورة السطح» هى التى تتغلب وتسود وتهيمن على العمل ، بينما كانت «صورة العمق» لا تظهر إلا كتيار تحتمى ضمنى مستتر مكبوت يسعى أبداً للتحقق ، ويبدو أنه كان مسئولاً عن ذلك الفشل الجنسى الطويل الذى عاناه «درش» مع السيدة «فيينا» هذا الفشل الذى قد يفهم رمزياً باعتباره عجزاً عن التواصل مع تلك الحضارة وعدم رغبة فى التوحد معها ، لكن «درش» ينجح بعد ذلك فى علاقته مع هذه المرأة الغربية مستعيناً بتصورات وخيالات خاصة بصورة زوجته المصرية وهو نفس ما تفعله المرأة الاوربية معه وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا أنه لا يمانع فى التعامل مع الحضارة الغربية ولكن مع ضرورة ان يتم ذلك بشروطنا الخاصة ومن خلال خصائصنا الخاصة ، التى هى خصائص عمق وليست خصائص سطح ، وذلك حتى لا نفقد خصوصيتنا وهويتنا ، فكلما زاد ابتعادنا عن العمق وازداد طفونا فوق السطح ازدادت امكانيات أن تتلاعب بنا امواج غريبة كثيرة تأتى إلى بحورنا أو نذهب إلى محيطاتها تأتى إلينا وعيونها مصوبة إلى اعماقنا ونذهب إليها وعيوننا مصوبة إلى سطوحها . وثمة امنية جاثمة فى باطن هذا ورغبة غلابة يشى بها العمل بأن يحدث مركب ابداعى جديد بين صورة العمق وصورة السطح .

صورة الآخر :

صورة الآخر تتمثل بشكل خاص فى عملين آخرين ليوسف ادريس هى «رجال وثيران» عام ١٩٦٤ ثم « نيويورك ٨٠ » عام ١٩٨٠ وهنا يمكن أن نميز بين صورتين للآخر :

١ - صورة التوحد : وهنا يبدو «الآخر» بطلا جديراً بالتوحد والاقتداء ، حالة قريبة ومطلوبة وجديرة بالاعجاب ويسعى إليها أملاً فى نقد أوضاع قائمة ونقضها ثم تغييرها بأوضاع افضل واكثر انسانية ويتمثل ذلك فى رواية «رجال وثيران» .

٢ - صورة الانفصال والرفض : وهنا يتم النظر إلى الآخر الغربى باعتباره صورة مناقضة للذات ، صورة كريهة يجب الهرب منها وتجنب شرورها والبعد عن خصائصها ، ويتمثل ذلك فى رواية « نيويورك ٨٠ » .

أولا : صورة التوحد :

فى «رجال وثيران» التى هى اقرب إلى الرواية التسجيلية الوثائقية يحاول الكاتب أن يطرح لنا تصوراً لمحاولته الخاصة لرؤية انفسنا فى مصر والوطن العربى عن طريق مباشر فى ظاهرة لكنه فى حقيقته شديد الصدق والوضوح والعمق . إنه يبدو شديد الحماس لاسبانيا والاسبان وما يفعله الاسبان بشكل خاص والاوربيون بشكل عام واسبانيا هنا بحيويتها وتدفقها وحبها الفائق العفوى الغجرى التلقائى للفن والحياة تبدو صورة ممثلة تماماً لاوربا من ناحية وغير ممثلة تماماً للعرب أو ممثلة للصورة المناقضة لصورتهم كما يتصورها الكاتب فى هذا العمل . ان صور اسبانيا والاسبان كما يعبر عنها الكاتب فى بداية هذا العمل هى صورة «أرق وأعنف وأغلب وأشجع وأحكم وأجن شعب من شعوب العالم ، وكأننا نحن العرب كنا هم ، أو كأنهم كانونا ، ذلك الشعب بلغته ، بأغانيه ، برقصه ، بفقره ، بصبره ، بجماله ، بحنينه إلى الماضى المجيد ، بالحنين الأكثر إلى مستقبل ، هذا الشعب بكل صوره وانفعالاته المتغيرة الدائمة لتغير ، تلون اشكال الصراع وتزكيه» .

ان الرغبة فى التوحد هنا تنقسم إلى رغبتين رغبة فى التوحد مع الماضى أو رغبة فى التوحد مع الغرب ، ان صورة الذات هنا تطمح إلى أن تكون صورة الأخر (الماضى) أو صورة الأخر (العرب/الآن) وصولاً وأملاً فى الوصول إلى صورة ذات أخرى «تجمع ما بين الماضى والحاضر وتتطلع إلى المستقبل وتقع فى القلب منه ، ان أشد ما لفت نظر الكاتب فى الشعب الاسبانى هو انفعالاته الشديدة المتغيرة بشكل دائم بحيث تساعد على حدوث الصراع وتزكيه ، الانفعالات هنا مسايرة للحياة ومتأثرة بها ومؤثرة فيها وليست خاضعة للظروف الخارجية خضوع الاستجابة للمنبه ، كما كان الأمر فى حالة «درش» سريع التغير من الانفعال إلى نقيضه ، ولكنه يستمر فى كل حال فترات طويلة ، يصف الكاتب الشعب الاسبانى أيضاً بأنه «الشعب القوى المتفاءل الرقيق» ان صورة هذا الشعب تبدو فى هذا العمل كما لو كانت مرآة تنعكس فيها صورة معاكسة لصورة الشعب الذى ينتمى إليه الكاتب ، وهى صورة تنعكس من خلال حديثه عن جلوسه السلبى طول الوقت لمشاهدة مصارعة الثيران ، ان «الانا» هنا تقوم بالمشاهدة السلبية المنفعلة ، تستغل العين والاذن وتحزن فى العقل وتتحرك انفعالاتها لكنها لا تقوم بالفعل المغير للبيئة المحيطة أما الفاعل هنا ، فهو الأخر ، ذلك الفعال الايجابى المبادىء المبادر القادر على تحريك الآخرين وعلى استثارة افكارهم وانفعالاتهم من خلال حركته الخاصة ، ان الآخر «يصارع» بينما نحن «نجلس ونشاهد» ، يتحدث الكاتب عن قرابة كلمة «تورو» الاسبانية من كلمة «ثور» العربية وعما يقوله الاسبان انفسهم من أن العرب هم الذين ابتكروا مصارعة الثيران ، وان الاسبان اخذوها عنهم ، وان كلمة «أوليه» الاسبانية التى تتم بها تحية الفارس والمصارع قريبة من كلمة «الله» العربية حين تستخدم للاستحسان والاعجاب ، يتحدث أيضاً عن شعوره بالابوه تجاه مصارع الثيران الشجاع الصغير ، والحديث عن الابوة والبنوة ربما كانت فيه احالة هنا إلى تاريخ العرب المجيد فى اسبانيا ، يتحدث الكاتب أيضاً عن اشكال الصراع التى الهبت خياله خلال الفكر وخلال الادب وخلال قراءاته للتاريخ ولاعمال الفنانين من كتاب وشعراء ومخرجين فى السينما وهو يصف وجه المصارع الذى احبه وشعر بأبوه وتجاهه بأنه «يتسم بالصمت والحزن والشفافية وليس شديد التدين وتشعر تجاهه بأبوه لا تدرى سببها «ويصفه بأنه من تلك الوجوه التى «تحس بها دائماً مشغولة بحدث خارج عنها أو بقضية» .

ثم أن وصفه الدقيق التفصيلى الانفعالى المنفعل اللاهب الحماسى لاحداث الصراع ولوقائع الاحتفال تكشف عن انبهاره الشديد بهذا الحادث الاحتفالى الجماعى ، هذا الحدث الجماعى ، اللعب الجماعى ، صراع الانسان ضد الطبيعة ـ تأكيد الانسان لذاته وسيطرته ولرغبته فى تحقيق وجوده من خلال انتصاره على الطبيعة ، ان الخصائص الجديرة بالاعجاب فى سلوك الغرب (الاسبانى بوجه خاص) هنا هى الصراع ــ الجماعية ــ السيطرة على الطبيعة ــ تحقيق الذات ــ الانشغال بقضية ــ الاحتفالية ، وتأكيده المتكرر على هذه الجوانب يكشف عن رغبته فى استحضارها من «هناك» أو بالأحرى رغبته فى ان تنتقل ويتم تمثلها والتوحد معها والعمل من خلالها «هنا» بدلاً من «هناك» لأنها كانت اصلاً «هنا» وليست «هناك» ، هذا اضافة إلى أن «هناك» كانت اصلاً «هنا» أو بطريقة أدق جزءاً اساسياً مكوناً لـ «هنا» . لكن حالة التوحد المطروحة هنا تتضمن الشىء ونقيضه ـ فهو يتوحد مع الفائز ومع المهزوم مع المصارع ومع الثور المصروع ، ان ما كان يحدث هو بمثابة التوحد والتوحد المضاد مع الآخر ، لأنه ليست هناك امكانية مطروحة الآن لتكامل الذات ، فالمصارع يمثل حالة نريد أن نصل إليها فنتوحد معها . أما الثور المصروع فيمثل حالة وصلنا إليها ، ان الراوى هنا يبدو كما لو كان يرى ذاته فى هذا الثور ، الذى هو كائن ممتلىء بالطاقة لكنه لا يعرف كيفية توجيه هذه الطاقة بطريقة سليمة ، عموماً فإن التوحد خلال هذا العمل يحدث مع المصارع أكثر من حالته مع الثور ، وخلال ذلك يستفيض الراوى فى وصف اعجابه بسمات الشجاعة والأقدام والمغامرة ورباطة الجأش والتحكم فى المشاعر والذكاء والرشاقة وسرعة الادراك والفطنة وسعة الحيلة وغير ذلك من الصفات التى يتسم بها المصارع ، . . . خلال ذلك يقارن الكاتب بين مجتمعات تلجأ إلى المسرح كى تميل الخيال إلى حقيقة يصدقها العقل ، ومجتمعات تلجأ إلى حلبة الصراع «يحاولون أن يميلوا الحقيقة والواقع إلى أعمال خيالية لا يكاد يصدقها العقل «والهدف فى الحالتين هو تغيير الحياة إلى الافضل ، وهو يرى أن ذلك يتم فى حلبة الصراع بشكل أعظم وأشد مفعولاً ـ لكنه رغم حماسة الجارف لرياضة مصارعة الثيران ولقيم القوة ينتهى إلى أن يثور على كل ما يمثله هذا الصراع من وحشية وعنف» بمنطق عالمنا الحاضر ، المسألة كلها **سخافة وجنون وقلة عقل ، شىء لا يمكن ان يقبله أو حتى يحلم بقبوله أى كائن عاقل**



معاصر أو حتى نصف عاقل» **وهذا العمل «رجال وثيران» موجه فى مجموعة ضد العنف** والقهر والاحتيال والخداع ، **لكنه كان وثيقة** هامة طرح من خلالها **يوسف ادريس بعض** تصوراته وآرائه **التى تتصارع وقد تتناقض** احياناً لصورة الذات العربية **وصورة الآخر** الغربية .

ثانيا : صورة الانفصال والرفض :

تتمثل هذه الصورة **بشكل واضح فى** رواية « نيويورك ٨٠ » **وهنا يتمثل رفض** يوسف ادريس **الشديد للحضارة الغربية** وثورته على قيمها **كما تتجل فى المكان الذى** تبلغ فيه هذه الحضارة **قمتها وهو مدينة** نيويورك ، ومن **خلال علاقة جوار ممتد** خلال الرواية **بين الراوى الذى هو الكاتب** وبين الشخصية المحورية **الأخرى فى الرواية** وهى **«باميلاجراهام» الطبيبة النفسية التى** تمارس البغاء والتى **حاول الكاتب من خلال** شخصيتها **أن يشير إلى حضارة تجمع بين قمة** العلم وقمة الانحلال ، ونيويورك كما رآها هى «مدينة تعدت مرحلة الاساطير ، ناطحات سحاباتها ترعب ، يسمونها الغابة المتوحشة الحديثة ، والمرعب فيها ان الانسان ضئيل ضئيل ، والاجهزة قوية ومخيفة ، والغنى فاحش ، والفقر ايضاً فاحش ، انك لا يمكن أن ترى هذا العدد من البغايا فى أى عاصمة من عواصم العالم» .

ان انسان يوسف ادريس الذى كان يبحث عن المتعة فى « فيينا ٦٠ » بلا ثمن اصبح الآن كائناً اخلاقياً ناقداً للحضارة الغربية ناقماً عليها وغير منبهر بها ، كما كان حاله قبل ذلك «لماذا يسمى كل شىء هنا باسمه تماماً وعلى حقيقته ؟ الا يخجلون ؟ . . . على أية حال نحن أكثر أدباً» . وهو يوجه كلامه إلى البغى التى قابلها ذات امسية فى أحد الفنادق قائلاً «احتقر تماماً نوعك . ولا استطيع أن اتصور أن انسانة تبيع جسدها مهما بلغت حاجتها إلى النقود» ويقول لها أيضاً «احتقر نوعك إلى الحد الذى لا يمكن ان يتصوره عقل كعقلك الذى لا ينفعل حتى بالشتائم» خلال ذلك يعلى الكاتب من القيمة الأدمية للمرأة والانسان ويعلن رفضه الشديد للوضع الحيوانى للمرأة سواء فى الشرق أو الغرب ، خلال ذلك يعرض الكاتب فى شبه استبطان داخلى لسيرته الذاتية حياته وكيفية تطورها ، امكانيات النمو والتطور والارتقاء وتحقيق **الذات المطروحة أمام** الانسان العربى **وعوامل** احباطها ومنعها من التحقق «علمه **المجتمع الاوربى** الامريكى الغربى» بل وربما **كافة المجتمعات** ، أنه إذا لم تهاجم **هوجمت ، وإذا** ملكت فصاحة وحدة الهجوم **كسبت القضية** ، ادبنا الزائد ومعاملتنا **الدمثة اكتسبناها** من كثرة ما تحدثنا بصوت **خافت جداً** ، لا نسمعه حتى لا يسمعه **طغاتنا» .**

ان الرواية تكاد تدور كلها على محور **واحد وهو رغبة هذه المرأة فى استدراج الكاتب إليها ثم رفضه المستميت لها وخلال رفضه لها يعلن** رؤيته وتصوراته وافكاره **حول** الحضارة الغربية عامة والامريكية **خاصة** ، وهو يبدو هنا شديد الرفض **والكراهية** لهذه الحضارة «انتهت عندكم القيمة تماماً فى نيويورك حتى لم يبق إلا الدولار قيمة والمتعة والانانية الذاتية هى الهدف» والاخلاق فى رأيه هى «منتهى التحضر» و «قمة الاخلاق ، قمة التحضر ، هى الصدق مع النفس» ويرفض الكاتب أيضاً اضافة إلى ما سبق كل ما يدفع إلى عمليات الاغتراب والتشيوءوفقدان الانسان لعواطفه وانفعالاته وامكانيات التحكم فى قدراته الانسانية الخاصة بشكل يتسم بالحرية «نحن امام الانسان الذى حوله عالمكم الذى يسمونه للاسف الأول ، إلى بضاعة إلى ترس ، إلى سلعة ، إلى جزء من آلة انتاج واستهلاك كبرى اسمها المجتمع .
ومادامت كل الاعمال تتشابه فى رفض الانسان أصلاً لها ، فيصبح الانتقال من عمل إلى عمل مسألة لا تزعج احداً» .

خاتمة :

ان الجنس كان هو المدخل الذى لجأ إليه يوسف ادريس كثيراً لفهم صورة الآخر (أوربا وامريكا) فى «السيدة فيينا» و « نيويورك ٨٠ » كما أنه كان المدخل لفهم الكثير من عناصر صورة الذات فى عديد من اعماله الأخرى اضافة إلى هذين العملين ، وقد كان يوسف ادريس خلال تفحصه واستكشافه للمجتمع الغربى يقوم بانتقاد مجتمعنا العربى المعاصر كاشفاً عن الجوانب الايجابية والجوانب السلبية فيه ، وفى حين كان الغرب سواء تم تجريده فى صورة المرأة العاملة الجميلة (السيدة فيينا) أو فى صورة القوة والصراع (رجال وثيران) اضافة إلى صور الذكاء والمغامرة والفطنة وسعة الحيلة وسرعة الادراك وما شابه ذلك ، وحيث كان سهم الصورة يسير أكثر فى اتجاه المقاربة والتوحد ، أو سواء تم تجريده فى صورة البيع والشراء وقيم التجارة والاغتراب والتشيوء وتقدير كل شىء وفقاً لقيمته المادية وليست الانسانية ، وحيث كان سهم الصور يسير فى اتجاه الرفض والاعتراض الذى يبلغ حد الاستهجان ، فإن يوسف ادريس الذى انتقل من الانبهار بالغرب (السيدة فيينا ورجال وثيران) ثم الثورة عليه ورفض قيمه (نيويورك ٨٠) كان يضع دائماً نصب عينيه صورة الذات العربية التى احبها حد الهوس وعشقها حد الجنون وكان دائماً ملتصقاً بجذوره ملتزماً بشعبه ، ولم يكن نقده الشديد لخصائصها إلا رغبة فى أن تنفض ركام التخلف عن كاهلها وأن تمضى متسلحة بقيمها ومثلها تشق طريقاً بين الأمم ، لم يكن يوسف ادريس فى كل هذه الأعمال التى عرضنا لها أحادى النظرة أو متحمساً شوفينياً لصورة الذات وضد صورة الآخر بل كان دائماً ومن خلال ما يشبه الجدل والصراع يطرح القضية ونقيضها ، أملا فى الوصول إلى مركب النقضين الذى يمكن أن يكون إذا تحقق — فربما رائعاً يجمع ما بين قيم الانسان الاخلاقية ومنجزاته الحضارية ◆

هوامش :

١ - شاكر عبد الحميد ، صورة الذات وصورة الآخر فى آخر اعمال يحيى الطاهر عبد الله الروائية ، مجلة الثقافة الجديدة ، العدد الحادى عشر ، يوليو ١٩٨٦ ، ص ٨ .

٢ - يوسف ادريس ، السيدة فيينا ، ضمن مجموعة العسكرى الاسود ، القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٦٢ .

- يوسف ادريس ، رجال وثيران ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .

- يوسف ادريس ، نيويورك ٨٠ ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ .

- اعترف بالفضل للصديق الشاعر عبد المنعم رمضان الذى أوحى لى بفكرة هذه الدراسة خلال مناقشاتى معه وخاصة ما يتعلق منها بفكرة صورة الآخر ، كما اعترف بالفضل للناقد المعروف الدكتور صبرى حافظ على تشجيعه لى على كتابة هذه الدراسة .

7- Piaget, J. & dnhelder, B. The psychology of The child, New York: Basic Books, 1969, P. 196.



الشخصية الروائية والواقع الأسطورى عند صبرى موسى

مراد عبد الرحمن مبروك

كتب صبرى موسى روايته الأولى « حادث النصف متر » سنة ١٩٦٢ (١) ثم كتب روايته الثانية « فساد الأمكنة » فى الفترة من سنة ١٩٦٨ إلى سنة ١٩٧٠ ، ونشرت سنة ١٩٧٣ (٢) وأخيراً روايته الثالثة « السيد من حقل السبانخ » سنة ١٩٨٢ (٣) . وهذه الروايات الثلاث تمثل العالم الروائى للكاتب . إلا أننا سنقصر وقوفنا على روايتين هما « حادث النصف متر » ، و « فساد الأمكنة » . وهذا الاختيار له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية :ـ

١ ـــ إن هاتين الروايتين كتبتا فى مرحلة متقاربة وبرغم ذلك فقد تطورت الشخصية عنده تطوراً ديناميا يعبر عن عمق التجربة الروائية .

٢ ـــ برغم تباين التجربة الروائية فى هاتين الروايتين إلا أنه تربطهما ملامح فنية مشتركة على مستوى تكنيك الشخصية ووعيها بالواقع .

٣ ـــ إن هاتين الروايتين تحملان تكنيكاً فنيا مغايراً لتكنيك روايته الثالثة « السيد من حقل السبانخ » حيث تعد ضمن روايات الخيال العلمى .

وقد تمثل بناء الشخصية فى عدة مقومات أهمها : ارتباطها بعنصر الخصوصية من ناحية ، والتحامها بالطقوس الأسطورية من ناحية ثانية ، وتوحدها فى المكان من ناحية ثالثة :

(١)

١ ـ١

شكلت المرأة عنصراً أساسياً فى روايات الكاتب ، فقد أستطاع أن يحمل الشخصية الروائية أبعاداً نفسية تلتحم بالواقع وتعايشه ، حتى أصبح الواقع أسطورياً يموج بشتى المتناقضات ، وكأن الكاتب قد أختار هذا المدخل النفسى ـ إن جاز استعمال هذا التعبير ـ لينفذ من خلاله إلى الواقع الأسطورى . لأن سيكلوجية الشخصية الروائية تتفاعل مع هذا الواقع وتكشف عن أن الشكل المعين يتضمن المحتوى ، كما أن

الوعى الأسطورى هو الرابطة التى تؤلف بين الناس وتصلهم بالغيب الذى انبثقت منه البشرية » (٤)

لذلك نجد أن الراوى فى رواية « حادث النصف متر » يسترجع الماضى فى زمن الحضور ، فتتداعى عليه صورة المحبوبة المغتصبة من القوى المستبدة منذ أن أغتصب عثمان أغا أمرأه فلاحة وزوجها فلاحاً ليخفى جريمته . ثم اغتصب فرنسى فلاحة وزوجها فلاحاً بعد ما حملت . وعندما أحب الراوى محبوبته تركها بكل يسر وسهولة للرجل الطويل الذى تقدم لها . لذلك يصبح الماضى والحاضر سواء . إذ أن المحبوبة ما تزال ضائعة ولا يملك الراوى غير السرد والحكى والأسى على الماضى المستشرى فى الحاضر . فيقول : « هذا الاغتصاب المزدوج الذى وقع فى أخريات القرن الثامن عشر ، قد أثر إلى حد كبير على تكوينى الشخصى كواحد من رجال القرن العشرين » ص ٨ . فيخلق الكاتب بذلك علاقة بين الترابطات النفسية والواقع الاجتماعى والسياسى والاقتصادى . حيث يعانى الراوى من الهوة السحيقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون .

وتظل شخصية الراوى تتطور وتتفاعل مع الحدث تفاعلاً ديناميا للحد الذى جعل الواقع واقعاً أسطورياً مكروراً . إذ ترتبط المحبوبة بالوطن والأرض برغم التتابع الزمنى من الماضى إلى الحاضر ، ويحمل الاغتصاب دلالات ايحائية ورمزية وأبعاداً أسطورية . فلا يقف الكاتب عند حد استخدام المرأة « المحبوبة » استخداماً تسجيلياً أو تفسيرياً ، بل يتجاوز هذه الرؤية وتصبح تعبيراً عن الواقع المعيشى من خلال التحامها بالأبعاد الأسطورية بغية فى خلق واقع جديد فقد جسد الإنسان القوى المسيطرة على الكون بهيئة آلهة كانوا على صورة البشر فى جنسين ذكر وأنثى ، وكان منطقياً أن يعزى كل مظهر من مظاهر الخصب - إذ ذاك - إلى قوى أنثوية تكمن فى الآلهة الأم » (٥) .

لكن هذا الواقع الجديد لا يتخلق لأن عثمان أغا ، والرجل الفرنسى ، والرجل الطويل قد اغتصبوا المحبوبة . حتى الجنين الذى حملته كان من صلب الغرباء ، فولد طفلاً مختلط التكوين والأمزجة يفقد محبوبته بالطريقة العصرية المهذبة ويتركها نهباً للأغتصاب ، يقول : » كان الدم المصرى فى عروقى يغذى حنينى اليها ، ويميل بى إلى أن أحبها ، لكن رواسب باقية فى داخلى من التركى القديم عثمان أغا كانت تقف فى وجه هذا الميل ، وتصيح بى غاضبة ، كيف تعطى قلبك لا مرأة كانت لرجل آخر قبلك ، وكان الماجن الفرنسى المنحدر فى دمائى من القرن الثامن عشر أكثر حكمة من هذين . فقد نزع بى عن هذه المشاغل النفسية قائلاً لى فى بساطة مقنعة وهو يسخر من رواسب التركى ، وما يدريك أن هذا الرجل السابق لم تكن له معها نفس المشكلة ؟ » ص ٥٣ .

« وانطلاق البطل من « المعاصرة » جعله يقف موقفا نقدياً من التراث ، ومن الواقع فهو يدين تاريخ الأغتصاب الجنسى فى هذه اللحظة ، مع الاغتصاب السياسى والعسكرى الذى جرى ضد العرب ممثلاً فى حملة نابليون » (٦) ، وغيرهم من القوى الأخرى سواء كانت هذه القوى قوى الاحتلال أو قوى السلطة المستبدة فى الماضى والحاضر وبرغم ذلك فإن شخصية البطل شخصية انهزامية يترك محبوبته لمجرد وتقدّم الرجل الطويل لها ، وكما ضاعت فى الماضى فقد ضاعت فى الحاضر .

٢ - ١

ثم تتطور الشخصية الروائية وتحمل أبعاداً فنية ودلالية وطاقات تعبيرية فى روايته الثانية « فساد الأمكنة » . فبعد أن كانت المحبوبة رمزاً للخصب والنماء وتجدد الحياة فى « حادث النصف متر » لكن قوى الاستبداد حالت دون ذلك . نراها تتطور من مجرد الارتباط بخصوبة الأرض وتجدد الواقع إلى الارتباط بالصحراء « الأم » « والمناجم » فإذا كانت الأرض - الأم حية وخصبية فإن كل ما تنتجه لابد أن يكون على صورتها عضوياً وحيوياً ، حتى الأحجار والمعادن التى تستخرج من جوفها . . . ولعل المناجم ومنابع الأنهار كانت تعتبر رحم الأرض - الأم ، فتعنى كلمة بابلية واحدة (Pu) « السنبع » ، و « السنهر » ، و « الرحم » كما تعين الكلمة المصرية « بى » (bi) « رواق منجم » ، « ورحم » ، لذلك تفسر كلمة « بورو » (buru) السومرية بمعنى « الرحم » ، و « النهر » . أضف إلى ذلك أن بعض الباحثين فسروا كلمة « أن كوبو » (An — Kubu) البابلية ، بأنها تعنى الجنين أو « الطرح » (Avorton) علماً بأن الكلمة تستعمل للدلالة على الركائز -miner ai أو المعادن الخام المستخرجة من المنجم ، وكانت العقلية البدائية تجرى مقاربة أو معادلة بين العدانة (Metallurgie) ، وهى صناعة استخراج المعادن وتنقيتها ، والقبال (أو فن التوليد) » (٧)

فيحمّل الكاتب بعض شخصياته أبعاداً أسطورية مثل شخصية كل من أيسا ؛ نيكولا ايليا ، الجد القديم ، ويجعلها تتفاعل مع البيئة الصحراوية تفاعلاً دينامياً ، ويصل هذا التفاعل إلى حد التوحد والامتزاج حيث يرتبط نيكولا بالأرض والصحراء والصخور والرمال ارتباطاً دموياً ، ويظل بمفرده يصارع حرارة الصيف فى قلب الدرهيب رافضا الرحيل والهروب من باطن الصحراء « الأم » فيقول : » أين لهؤلاء الهاربين جميعا ، رباط دموى كهذا يمنعهم من الفرار ؟ » ص ١٠ فيظل عاشقاً لمحبوبته الصحراء متوحداً فيها فتأخذ الشخصية أبعاداً أكثر أيجابية عنها فى حادث

النصف متر فلا يترك محبوبته نهباً للغرباء بل يتوحد فيها ويغور فى أعماقها « الرحمية » التى تحويه بالدفء والحنان ، وحنيئذ تمنحه الصحراء « الأم » قوة اسطورية فيصبح هو الوحيد القادر على الهبوط إلى جوف الدرهيب ، ذلك الدرهيب الذى يشبه الأعضاء الأنثوية للمحبوبة بما يحمله من ملامح اسطورية يقول : « لو أتيح للملمح أن يكون مرئيا . . . لرأى الدرهيب هلالاً عظيم الحجم لابد أنه قد هوى من مكانه بالسماء فى زمن ما وجثم على الأرض منهاراً متحجراً . يحتضن بذراعيه الضخمتين الهلاليتين شبه واد غير ذى زرع أشجاره نتوءات صخرية وتجاويف أحدثتها الرياح وعوامل التعرية خلال آلاف السنين » ص ٧ إنه يغور فى أعماق الصحراء لا طمعاً فى الذهب مثلما يفعل الغرباء لكنه يفعل ذلك بغية فى البحث والتجوال ، فلقد أحب هذه العوالم الصحراوية ببكارتها ونقائها لكن معايير الحضارة السائدة ، قد لوثتها لأنها لا تبغى سوى الحصول على الثروة فى أى مكان فى العالم . لذلك يشعر نيكولا بالعزلة وانفصال الأنا الذاتية عند الأنا الجماعية ، « وهذا الشعور بالعزلة ينبثق من محاولة الإنسان تنمية شخصيته بغض النظر عن حياة النوع الإنسانى ، والإنسان لا يدرك شخصيته وأصالته وتفرده وتميزه عن كل شىء إلا عندما يكون وحيداً ، وإلا عندما يستبد به ذلك الشعور الحزين الكئيب بإنعزاله والشعور بالعزلة الحادة يميل إلى أن يجعل كل شىء آخر يبدو غريبا معادياً وحينئذ يشعر الإنسان أنه غريب لا وطن روحيا له » (٨)

لذلك تتعذب الذات بحثاً عن واحة آمنة فلا يجدها إلا فى احضان الصحراء ، لأنه فقد الانسجام مع حضارته لأن الحضارة لا تكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع . فللحضارة وجهان وجه ذاتى ، وآخر موضوعى ، وإذا كان الجانب الموضوعى لم يوجد إلا من أجل تحقيق الجانب الذاتى ، فإن الجانب الذاتى من ناحية أخرى لا تتضح هويته إلا إذا استوعب هذا الجانب الموضوعى وهضمه وأضاف اليه من عنده على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضارى فإذا لم تتم العملية على هذا النحو بين الإنسان



وحضارته اختفى الانسجام بينهما (٩) . ومن هنا ليس غريبا أن يشعر نيكولا بالعزلة ولا يجد غير الصحراء البكر تحتويه . لكن قدوم الغرباء مثل الخواجة أنطوان والمهندس ماريو ، واقبال هانم ، والملك والحاشية ، والحاج بهاء قد لطخ بكارة الصحراء بدماء الموتى الأبرياء .

وعندما يستشرى الفساد فى الصحراء ـ بعد فساد المدينة فى حادث النصف متر ـ تغتصب « ايليا » ابنة نيكولا ، وتنتهك بكارتها مثلما انتهكت بكارة الصحراء . فقد اقبل الملك وحاشيته واستمروا فى سكرهم وعربدتهم والأنوار مطفأة وأغتصب الملك « إيليا » فوق رمال الصحراء يقول :

« وحينما حملها صاحب الجلالة بذراعيه الضخمتين من باب الخيمة إلى الفراش الوثير . . . أدركت ذلك المحظور الذى انتهت إليه . . . ولم تدر « إيليا » كم بقيت غائبة ، وعندما أنتبهت وجدت نفسها مطروحة على الفراش الذى يتصدر الخيمة غير مغطاة أمام عينىّ صاحب الجلالة » ص ١٠٧ ـ ١٠٨ .

ولعل ذلك يفسر لنا سبب غضب الرجال الأبرياء من قدوم الغرباء إلى صحرائهم فالصحراء عندهم لها طقوسها المقدسة فى حياتهم لذلك كان معظم الرجال النوبيين يخشون فض بكارة الصحراء لأنها بالنسبة لهم كائن مقدس لا يمزقونه بالمعدات والآلات والحفر ، هى بالنسبة لهم شأن الأرض عند الإنسان البدائى يخشى تجريحها » فالمرء يرتكب خطيئة حين يجرح أو يقضم أو يمزق الأرض بالمعزقة أو المعول لأنهم بذلك يرتكبون خطيئة لا تغتفر لأنها بالنسبة لهم بمثابة الأم المقدسة » (١٠)

فالمرأة ترتبط بالخصوبة فى « حادث النصف متر » لكنها تغتصب وتصبح ملكاً للغرباء ، وكذلك فى « فساد الأمكنة » ترتبط برحم الصحراء ، وعندما يعم الفساد بكارة الصحراء يفض الغرباء بكارة ايليا ، ويصبح جنينها غريبا شأنه شأن البطل فى « حادث النصف متر » وبرغم ذلك تظل الحيوية ملتحمة بعبق الصحراء باحثة عند والدها « نيكولا » فى سراديب الدرهيب حتى خرجت روحها شفافة اخترقت الفوهات وأرسلت السيل والماء ليفض ويملأ تجاويف الدرهيب . وهنا يؤكد الكاتب توحد الشخصية برحم الصحراء الدافىء . وتصبح شخصية نيكولا أكثر إيجابية ، فإذا

كانت المحبوبة فى « حادث النصف متر » أنجبت من الغرباء وظلوا يعبثون فى الديار ، فإن نيكولا فى فساد الأمكنة » تخلص من الطفل الذى يذكره بالعار والهزيمة .

ولعل الكاتب يعكس بذلك انهزامية الشخصية فى مرحلة الستينيات . فينكولا يشعر أنه مرتكب لخطيئة « إيليا » برغم أن الملك هو الذى ارتكب هذه الخطيئة منذ هزيمة سنة ١٩٦٧ وشعور الشباب بالاحباط وميلهم للعزلة والاكتئاب نتيجة خطأ الملوك والقادة وانغماسهم فى الملذات ، وبرغم أن بذرة هذه الرواية نبتت أثناء رحلة الكاتب إلى الصحراء الشرقية إلا أنه استشرف الهزيمة فى روايته فيقول : « لم تكن الهزيمة قد وقعت بعد ، لكن الفكرة ولدت فى الوقت الذى كانت فيه ارهاصات الهزيمة واضحة . على أننى كنت فى هذا الوقت قد جاوزت المعانى الشائعة عن الوطن والشعب ، وكنت أقترب من الذات ، فحيث تهزم الذات الفردية يهزم الوطن » (١١)

ومن هنا يتضح ارتباط الحيوية والأرض والصحراء بالواقع الحاضر من خلال تطور الشخصية الروائية التى حملت أبعاداً أسطورية للتعبير عن الواقع الحاضر .

(٢)

٢ ـ ١

وكما ارتبطت شخصية المحبوبة بالخصوبة ، فقد ارتبطت الشخصية الروائية بالطقوس الأسطورية أيضا . وتعد هذه الطقوس « من المظاهر الحركية للحياة النفسية وما تكشف عنه هو بعض ميول وحاجات ورغبات لا مجرد متمثلات وأفكار ، وتترجم هذه الميول إلى حركات كالحركات الايقاعية الوقورة ونظم الطقوس أو السورات الشهوانية العنيفة . . فالطقسية هى الشكل المتقن للتدريب والأفعال التى تفرضها السلطة والتى تتكرر آليادون ذكاء ، وتجرى مجرى الشعائر الطقسية . . سواء كانت طقسية ظاهرة فى شكل حركات وأفعال خارجية يقوم بها الناس ، أو كانت طقسية مضمرة أو ضمنية فى أشكال وسواسية مستحوذة ومسيطرة على مشاعر الناس وعقولهم (١٢) وقد اتضحت الطقسية الظاهرة فى روايته « حادث النصف متر » بينما غلبت الطقسية المضمرة على نسيج روايته « فساد الأمكنة » . ففى حادث النصف متر يتكرر لقاء الراوى بمحبوبته فى شقة زينهم ـ نظير اعطائه جنيها



فى كل مرة ـ ويمارس مع محبوبته الجنس ، وظلت هذه اللقاءات تتكرر آليا حتى أوشكت أن تكون طقساً يوميا ، بل اكتشف أيضاً علاقة حبيبته ببعض أصدقائه وأدرك أن علاقتها معهم بدافع الرغبة والشهوة والممارسات الجنسية . وظلت العلاقات الجنسية بينه وبينها مستمرة فى شبه طقوس يومية مكرورة ومعادة . بل إنه قبل أن يعرف هذه الفتاة كان يمارس هذه الأفعال مع بعض الفتيات الأخريات . وكل من يمارس معها هذا الفعل تتزوج فيتركها ويلتقى بغيرها فى شبه حركات آلية .

ولعل هذا يعكس روح الرتابة والملل التى تنتاب الشخصية لرتابة الواقع الحياتى . فما حدث أيام عثمان أغا ، والرجل الفرنسى ، يتكرر فى الحاضر .

٢ ـ ٢

أما الطقسية المضمرة فتتضح فى ممارسات ومعتقدات الشخصية الروائية فى « فساد الأمكنة » خاصة فى ممارسات أيسا ، وعبد ربه ، وأبشر ، والعم أوشيك . حيث يتعذبون فى الحفر والتنقيب عن سبائك الذهب ، وعندما يستخرجونها يستولى عليها الغرباء ، وحاشية الملك ، فيشتد ضيق أيسا لأن « الذهب للغرباء ولأهل المكان ملء بطن أو بطنين » ص ٢٦ . وعندما يغضب ويقرر أن يأخذ هذه السبيكة ـ لأنها استخرجت من رحم أمهم الصحراء المقدسة ـ تمنعه طقوسهم وعاداتهم الأسطورية من الكذب خاصة عندما ذهب بها إلى مقام جدهم الأكبر القديم كوكا لوانكا فيحاول الكاتب أن يبرز العادات والطقوس الأسطورية التى تحكم معايير الحياة عند هؤلاء القوم الأبرياء محملاً شخصية الجد القديم ملامح أسطورية فيقول : « . . تعتقد قبائل البجاة أنها مغلقة على روح جدهم الأكبر القديم ذلك الذى أمضى عمره فى كهف عميق داخل هذا الجبل الأبيض يصلى للمكان ويتعبد حتى تحول جسمه بفعل الزمن وكثرة العبادة إلى صخرة من صخوره ، بينما انطلقت روحه تحفر القمم ، وتفجر منها ينابيع الماء لتنشىء لها غابة فى الوادى تحتويها » ص ٢٧ .

وهنا يتضح أن الشخصية التى تتفاعل مع رحم الأم الصحراء تتحول إلى شخصية أسطورية معطاءة ، مثل « إيليا » حيث تساقطت الأمطار والسيول والمياه فى الدرهيب بمجرد خروج روحها ، والجد القديم بمجرد موته فى كهف داخل الجبل تحول جسمه إلى كائن أسطورى يفجر ينابيع المياه فى ربوع الوادى ، وإلى صخرة أسطورية أشبه بصخرتى الجبل اللتين توحد فيهما الزناتى فى « التاجر والنقاش » (١٣) . فالزناتى عند البساطى وأيسا عند صبرى موسى كل منهما يقاوم الغرباء ويتحدى هجماتهم . وكل منهم ينطلق من إيمانه بموروثه القديم ، وطقوسه الحياتية ، فالصخرتان عند البساطى لهما سحر أسطورى مستمد من فارسهم القديم ، وعند صبرى موسى ترتبط الصخرة بجسد الجد القديم الذى أفنى فى عبادة المكان ، فيصبح للمكان قوة أسطورية يستوحيها الكاتب من التراث الأسطورى ، والمعتقدات البدائية ، تلك المعتقدات التى جعلت أيسا يعود بالسبيكة إلى مكانها ، فليست السرقة من شيم أجدادهم ، وهذا يؤكد ارتباط الرجال الأبرياء بالقيم التراثية ، والعادات الطقسية لأنها قيم تدل على البكارة والنقاء . لأجل ذلك تتفجر ينابيع الخصب من التحامهم بالأرض ، فتخصب المحبوبة والأرض معا . بينما الغرباء عندما يلتحمون بالأرض لا يتعاملون مع هذه الممارسات الطقسية ، لكنهم يتعاملون مع القيم المادية الكامنة فى باطن الأرض كالذهب والمعادن يستخرجونه لأغراض نفعية . فالكاتب يستدعى الطقوس الأسطورية القديمة التى نشأ عليها أيسا ورفاقه حيث يستشيرون جدهم القديم فى كل تصرف يقومون به .

ولعل الكاتب لجأ إلى هذه الطقوس الأسطورية التى تصور عادات هؤلاء القوم وطقوسهم الحياتية وشريعتهم الخاصة بهم كى يجسد القيم الايجائية التى تعبر عن نقاء الشخصية وطهارتها ، ذلك النقاء المستمد من مبادئهم ومعتقداتهم التى تربطهم بقدسية المكان ، فيطبق « الشيخ على » على أيسا طقوسهم الخاصة بعقاب المخطىء ، وهو السير فوق جمرات النار ، فإذا كان على حق خرج سالماً ، وإن كان مخطئاً أصابته بلهيبها ، وأيسا بمعتقداته البدائية يؤمن بأن النار لن تصيبه يقول : « ويمد قدمه ويخطو على النار مفتوح العينين على الأفق لعله وقتها كان ينظر بغريزته الصافية فى أغوار الزمان القديم حينما ألقى نبوخذ نصر بثلاثة من رعاياه فى النار موثقين ، فخرجوا منها محلولى الوثاق لم تمس النار حتى ثيابهم » . ص ٣٦

إن الكاتب يضع بكارة المعتقدات البدائية الأسطورية فى مقابل زيف الحضارة السائدة ، فأيسا يختفى بالسبيكة ليطلع عليها جده القديم لكن الغرباء ألصقوا به تهمة السرقة ، وكأن من ينتشل ثروات أجداده يتهم بالسرقة ، ويعاقب على الملأ . بل يوظف صبرى موسى الطقوس الأسطورية المرتبطة بالشخصية وتقديم القرابين ، واقامة الطقوس والشعائر طلباً للبركة ، فقد أمر الحاج بهاء البدوى بذبح حملين عند المنجم قبل البدء فى العمل بقصد جلب الخير والسعادة ولعل هذا يعد تأكيداً على أهمية القربان الحيوانى ، إذ أن القربان الحيوانى ، أقدم من زراعة الأرض ، وفى الأصل كان الجزء السائل الذى هو الدم يخصص للآلهة » (١٤) لذلك لابد أن تراق الدماء تقرباً للآلهة وللجد القديم باعث الخصب ومفجر ينابيع المياه .

وتتضح الطقوس الأسطورية فى اقامتهم شعائر الصلاة على موتاهم وإلقائهم المياه فى البئر لتطهير الموتى . كما تتضح فى صراع عبد ربه مع عروسة البحر ، فقد حملها الكاتب رؤية أسطورية وبعداً معاصراً . ففى ظل انقلاب المعايير الحياتية يأخذ من يعمل فرصة من لا يعمل ، فنجد أن « عروس البحر » وهى حصاد عبد ربه من الصيد تنسب إلى الملك فى المتاحف حيث أهدى أنطون الملك سمكة عبد ربه السحرية « عروس البحر الجنية » وعليها ورقة مكتوب عليها اسم الملك ، وتاريخ صيده لها .

إن الواقع الحياتى عند الشخصية الروائية فى عالم صبرى موسى أصبحت تحكمه معايير الاسطورة حتى كاد الواقع أن يصبح أسطورة . ففى عالم تجرى فيه هذه الأحداث والمواقف على أنها حقيقة لا نشك لحظة فى تحول الأسطورة بكل اشكالها وتجلياتها ـ إلى واقع معاش ، فيتحول منطق الحياة ويتحول الإنسان إلى انسان غير عادى ، غير منطقى وتتحول الحياة إلى حياة أقرب إلى الفن منها إلى قوانين العقل المنضبط » (١٥)

فيتحكم فى حياة هؤلاء البسطاء قوى مسيطرة هى قوى الغرباء ورجال السلطة ، حيث يحيلون واقع هؤلاء القوم إلى واقع أسطورى فيساق ايسا إلى العمل وهناك فى البئر يلقى حتفه بينما خليل الباشا يسكن فى المدينة وتنام زوجته مع ماريو على شط البحر كى يتمتع بسبائك الذهب بينما تفح رائحة الموت من جثث الرجال الأبرياء فى قاع البئر .

لذلك تواجه الشخصيات الروائية خاصة شخصية أيسا ، وأيشر ، ونيكولا ، وعبد ربه ، وإيليا تناقضات قائمة فى الواقع الحاضر . إذ بينما يبحث نيكولا عن اخصاب الصحراء بغية فى التفاعل مع أجنتها لبعث الميلاد الجديد ، نجد الملك يغتصب ابنته الوحيدة ، وحينئذ يحل العقم والجدب بدلاً من الخصب والنماء . وتحل



القيم الفاسدة محل الطهارة والنقاء . ولا يجد نيكولا مفراً غير العزلة خاصة عندما تهزم الذات « وتتمثل المشكلة فى أن عالم الواقع ليس وحده الذى أصبح غريباً عن الإنسان ، بل إن الذات نفسها أصبحت غريبة . بل إن الذات أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها » (١٦) وهذا ما يفسر لجوء ايليا إلى قاع الدرهيب حتى تلقى حتفها ولجوء نيكولا إلى باطنه يواصل عذاباته المكرورة .

(٣)

٣ ـ ١

ويمثل المكان عنصراً أساسياً فى بناء الشخصية عند صبرى موسى ، ويتضح ذلك بدءاً بتسميات الكاتب لرواياته . « حادث النصف متر » ، « فساد الأمكنة » ، « السيد من حقل السبانخ » فكلها تدور فى فلك المكان ، إلا أن رواية « فساد الأمكنة » هى أكثر رواياته ارتباطاً بالمكان . ولما كانت الشخصية ترتبط بالمكان ارتباطاً وثيقاً خاصة فى « فساد الأمكنة » لذلك أثر البناء المكانى على بناء الشخصية من واقع متقلب المعايير ، ففى « حادث النصف متر » يقع الحدث الروائى فى بؤرة المكان ، فيتعرف الراوى على حبيبته فى مسافة لا تزيد عن نصف متر داخل الأتوبيس ، ويظل يلتقى بها فى الحدائق والطرقات ثم يستضيفهم السيد زينهم فى شقته مقابل مبلغ من المال . ويصبح المكان هو الفلك الذى يمارس فيه الراوى الجنس مع محبوبته فى المدينة المتلألأة الأضواء . وتصبح المدينة بؤرة للتناقضات الحياتية ، فالرجال يخونون زوجاتهم ، والزوجات تخن أزواجهن ، والمحبوبة تخون حبيبها مع أصدقائه . والمحب يتخلى عن حبيبته ويتركها للرجل الطويل . كل ذلك يبعث فى نفس البطل احساس باللا مبالاة ، وعدمية الذات ، لذلك عندما يتقدم الرجل الطويل لمحبوبته يوافق بطريقة عصرية مهذبة ، وكأن فساد المدينة وضياعها مؤشراً للفساد الذى يعم الأرجاء الأخرى كالصحراء والفضاء .

٣ ـ ٢

ثم تأتى روايته الثانية « فساد الأمكنة » لتبرز الأمكنة الفاسدة بصورة مباشرة . بل إن هذه الرواية اهتم الكاتب فيها بتصوير حالات التفاعل الدينامى بين الشخصية والبيئة المكانية . ولعل تفاعل الكاتب مع هذه البيئة هو ما جعله يضفى ملامح

أسطورية على الشخصية والمكان . فيذكر أن قيامه برحلة إلى الصحراء الشرقية سنة ١٩٦٣ ولد عنده روح الخلق والابتكار فيقول : « كان يخيل لى أننى أول من يضع قدمه على ترابها فاستواء رمالها ونقائها ونظافتها . كل ذلك يمنحك شعوراً طاغياً بالبكارة . وقد أستمر هذا الشعور أكثر من أربعة أعوام كونت فى خلالها الملاحظات والأفكار والخواطر . وبعد مدة وجدت أنه قد تجمع لدى ما يشكل عالما روائيا ، وكنت أحلم بملحمة أو موال أبكى فيه كل شىء ، وتفجر فى داخلى شعور عميق بأن الوطن ليس مسقط رأس الإنسان أو مكان طفولته أو شبابه بل هو البيئة التى تمنحه أسباب العمل والخلق والابتكار » (١٧)

لذلك كانت هذه البيئة هى الدافع الرئيسى لإضفاء الملامح الأسطورية على الشخصية الروائية . خاصة وأن هذه البيئة تحمل رؤ ية اسطورية ، فالبطل الرئيسى فى هذه الرواية هو المكان ، ومن بعده الشخصية التى تتفاعل مع هذه الأمكنة ، فيتناول صبرى موسى عذابات الشخصية . منذ أن كانت الأمكنة نقية ومخيفة إلى أن أصبحت فاسدة تعج برائحة الموت ، فنجد نيكولا يرفض الاقامة مع زوجته وابنته فى ايطاليا ، ويتعامل مع البيئة البكر ؛ لأن الحضارة السائدة قد أفسدت كل شىء » ومن ثم أختار الكاتب أن يكون الصراع بين المجتمع الصحراوى وقيم الحضارة الانسانية فى شموها . حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الأجناس والسلالات ، وبين البر والبحر . إنها رؤ ية أسطورية تستعير عالماً بدائيا بسيطاً لتواجه به عالماً معقداً بتكنولوجيا الحضارة ورغبتها فى الامساك بمنابع الثروة فى أى مكان من العالم » (١٨) . ولعل ذلك يعكس رؤ ية الكاتب تجاه التراث حيث يرفض الحضارة السائدة التى حولت المدينة إلى أرض خراب ، وامتدت آثارها إلى الصحراء فأفسدتها . إنها الرغبة فى العودة إلى العالم البكر عالم الخصوبة والنقاء وظل نيكولا يواصل تحديه ومقاومته حتى لو كانت المحاولات سيزيفيه يقول : « كانت عظمة نيكولا فى أن يعرف تلك النتيجة سلفاً ومع ذلك يواصل اللعب » ص ١١ فبرغم هزيمة نيكولا أمام الملك والحاشية إلا أنه لم يستسلم وظل قابعاً فى باطن الدرهيب ينتظر الخلاص ، وكذلك ظل سيزيف يواصل طقوس عذابه بين الصخور لأنه يأمل دائما أنه سوف يضع الصخرة الضخمة على قمة الجبل الشاهق » (١٩) .

وهكذا تظل شخصيات الرواية تبحث عن الخلاص فى ظل واقع أسطورى . وتتحول الشخصية من شخصية انهزامية فى « حادث النصف متر » لأن ارتباطها بالمكان لا يشكل عنصراً أساسياً بل لا توجد أمكنة نقيه من أدران الواقع ، إلى شخصية واعية بمعايير الواقع الحاضر . وتتحدى قيمه الفاسدة برغم ادراكها الهزيمة لكنها فتحاول لأنها أدركت القيم الحية النابضة فى جوف الصحراء وفى عمق الدرهيب . فموت ايليا فى باطن الدرهيب كان بغية فى تحقيق الذاتية وسعيا وراء تقمص نفسى مع الأرض الأم "Symbole d'identicotion" لأن الحياة والحرارة تتولدان من التراب الملتهب .. لذلك تلجأ الشعوب البدائية إلى « الدفن الطقسى » فى جوف الأرض (أو فى حفرة) إما طلبا للشفاء أو لتحقيق معتقدات مسارية » (٢٠) ولذلك كان موت ايليا فى عمق الدرهيب كى يمنح روحها الحيوية والتحديد شأنها شأن الجد القديم « كوكا لوانكا » ◆

هوامش البحث

١ — نشرت رواية « حادث النصف متر » مسلسلة فى مجلة صباح الخير سنة ١٩٦٢ ، ثم فى الكتاب الذهبى عند مؤسسة روزاليوسف سنة ١٩٦٣ ، سنة ١٩٧٢ ، ثم آخر طبعة هى طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧ ضمن الجزء الأول من الأعمال الكاملة لصبرى موسى . واعتمدنا فى هذا البحث على طبعة « دار التنوير »

٢ — خطر للكاتب فكرة كتابة هذه الرواية عندما قام برحلة إلى الصحراء الشرقية سنة ١٩٦٣ ثم كتبها فى الفترة من ١٩٦٨ - ١٩٧٠ . ونشرت الطبعة الأولى سنة ١٩٧٣ ، والطبعة الثانية طبعة الكتاب الذهبى سنة ١٩٧٦ ، ثم دار التنوير سنة ١٩٨٢ ، وأخيراً عن طبعة هيئة الكتاب ، القاهرة سنة ١٩٨٧ فى الجزء الأول من الأعمال الكامله . واعتمدنا فى هذا البحث على طبعة دار التنوير .

٣ — نشرت هذه الرواية مسلسلة بمجلة صباح الخير من ٣ سبتمبر سنة ١٩٨١ إلى ١٤ يناير سنة ١٩٨٢ .

٤ — د. أحمد كمال زكى . النقد الأدبى الحديث . أصوله واتجاهاته . دار النهضة العربية سنة ١٩٨١ ص ٢٥١ .

٥ — انظر : سيمتينو موسكاتى : الحضارات السامية القديمة . ترجمة د. يعقوب بكر . دار الكاتب العربى . القاهرة ص ٧٥ . حيث يرى أن صورة المرأة توحى بخصب الأرض وتصور بصورة امرأة عارية تقدم ثديها للرضاع . وأنظر : دتيلف نلسن وآخرون . التاريخ العربى القديم ترجمة د. فؤاد حسنين على مكتبة النهضة العربية سنة ١٩٥٨ ص ٢٢٠ - ٢٣١ وأنظر : د. وفاء على سليم . الأم بين الملاحم والسير . دراسة مقارنة . وكالة المطبوعات . الكويت سنة ١٩٨٢ ص ٢٢ - ٢٣ .

٦ — د. مدحت الجيار : ثلاثية الانسان . هيئة الكتاب . القاهرة سنة ١٩٨٧ ص ٢٤/٢٣

٢٤ — د. أحمد ديب شعبو . السماء والأرض رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الاسطورى مجلة الفكر العربى لبنان . ع ٤٤ كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص ٥٣

٨ — نيقولا بردياتيف . العزلة والمجتمع . ترجمة فؤاد كامل . هيئة الكتاب سنة ١٩٨٢ ص ٩٣

٩ — د. نبيلة إبراهيم . قص الحداثة . فصول ستمبر سنة ١٩٨٦ ص ١٠٠

١٠ — د. أحمد ديب شعبو . سابق ص ٤٥

١١ — انظر : مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات . فصول مارس سنة ١٩٨٢ ص ٢١٠

١٢ — أنظر : د. شاكر عبد الحميد . السهم والشهاب . دراسات فى القصة والرواية . مطبوعات الرافعى . مطبوعات الرافعى سنة ١٩٨٦ ص ١٤٠ ، وأنظر « الملامح الأسطورية فى رواية المسافات » بمجلة القاهرة مايو سنة ١٩٨٨ ص ٤٢ - فقد نقل الدكتور شاكر عبد الحميد هذا البحث من الكتاب المشار إليه وأعاد نشره بمجلة القاهرة فى العدد المذكور .

١٣ — أنظر : محمد البساطى فى روايته « الآجر والنقاش »

١٤ — تركى على الربيعو : مدخل إلى فهم القرابين البشرية . الفكر العربى بيروت كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص ٢٩

١٥ — د. مدحت الجيار . الرؤية الاسطورية فى فساد الأمكنة « فصول مارس سنة ١٩٨٢ ص ٢٨٠ . ونشر هذا البحث أيضا فى كتابة « ثلاثية الإنسان » هيئة الكتاب ١٩٨٧ ص ٣٤ .

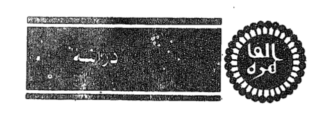
١٦ — د. نبيلة إبراهيم . سابق ص ٩٩

١٧ — أنظر : مشكلة الإبداع الروائى عند جيل الستينيات . سابق ص ٢١٠

١٨ — د. مدحت الجيار الرؤية الاسطورية فى فساد الأمكنة فصول مارس سنة ١٩٨٢

١٩ — د. عبد المعطى شعراوى أساطير أغريقية . هيئة الكتاب سنة ١٩٨٢ ص ١٤٢

٢٠ — د. أحمد ديب شعبو . سابق ص ٤٣ .



شاعرية اللغة فى روايات فؤاد قنديل

حامد أبو أحمد

فؤاد قنديل قصاص لم يأخذ حقه بعد ، ولم يدرس باهتمام يتفق مع مكانته الروائية . فقد صدر لهذا الكاتب ، منذ عام ١٩٧٨حتى الآن ، ثلاث مجموعات قصصية هى « عقدة النساء » (١٩٧٨) و« كلام الليل » (١٩٧٩) ، و« العجز » (١٩٨٣) كما نشر ست روايات هى « أشجان » (١٩٨١) و« الناب الأزرق » (١٩٨٢) ، و« السقف » (١٩٨٤) ، و« عشق الأخرس » (١٩٨٦) و« شفيقة وسرها الباتع » (١٩٨٦) و« موسم العنف الجميل » التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٧ . ولفؤاد قنديل أعمال أخرى منها دراسة عن « محمد مندور شيخ النقاد » صدرت خلال الشهور الأخيرة ، ودراسة أخرى عن « الأدب الأفريقى » فضلاً عن مجموعات قصصية تحت الطبع . كل هذا ولم يلتفت أحد حتى الآن ، بشكل موضوعى ، لفؤاد قنديل . وهذا إن دل فإنما يدل على الوضع الأليم الذى يعيشه النقد بخاصة والثقافة بعامة فى بلادنا . ولعل إحساس فؤاد قنديل بهذا الوضع هو الذى دفعه إلى كتابة دراسته عن محمد مندور الذى كان يمثل فترة من فترات ازدهار النقد والثقافة فى الأدب العربى .

وفؤاد قنديل هو أحد قصاصينا المعاصرين الشبان الذين استطاعوا أن ينفثوا فى فن القص من روحهم وحساسيتهم الجديدة ، وأن يقدموا أعمالا متميزة فى بنائها الفنى وأسلوبها وتقنياتها . ولن نستطيع فى هذه المقالة القصيرة أن نتناول عالمه القصصى الخصب من جميع جوانبه الفنية والدلالية والشكلية ، ومن ثم فإننا سوف نقصر كلامنا هنا على جانب واحد فقط هو « شاعرية اللغة فى رواياته » .

ومعروف أن الفن القصصى الذى تتضح فيه سمة « الشاعرية » هو القصة القصيرة ، فهى أقرب أنواع القصة إلى الشعر الغنائى ، على عكس الرواية التى يسود فيها الطابع الملحمى .

يقول أيان ريد فى كتابه « القصة القصيرة » (١٩٧٧) : « تتفق القصة القصيرة مع القصيدة الغنائية فى إطارها المحدود عادة وفى اتجاهها الذاتى ، وذلك على نفس القدر الذى تقترب به الرواية من الملحمة » لكن فؤاد قنديل استطاع أن يبرز هذه السمة فى رواياته ، وظهر ذلك بشكل خاص فى روايته « شفيقة وسرها الباتع » . إن أفضل تعليق ـــ فى رأيى ـــ تخرج به من قراءتك لهذه الرواية هى أنها قصيدة شعرية طويلة عن القرية المصرية . وقد برع فؤاد قنديل فى هذه القصة فى استخدام تكنيك يتمثل فى وضع مجموعة من القصص فى إطار واحد يضمها جميعاً بحيث بدت جميعها حلقات متتابعة فى سلك واحد ، كما برع فى إضفاء روح شاعرية محلقة على الأحداث والشخصيات والأماكن والجمادات حتى جاءت جميعها مثل منظومة جيدة النسج جميلة القسمات . لم يلجأ فؤاد قنديل إلى الواقعية الفجة المسطحة ـــ مثلما يفعل الكثيرون ـــ للتعبير عن عالم القرية المصرية ، وإنما وضع هذا العالم البسيط فى إطار شاعرى محكم ، وبسطه فى لغة مجنحة عذبة ساحرة .

محاولات أولى

وبالطبع فقد سبقت للكاتب محاولات أولى فى هذا الاتجاه نجدها فى روايتيه : « أشجان » التى نشرت عام ١٩٨١ ، و« الباب الأزرق » (١٩٨٢) . وسوف نتوقف هنا قليلا عند الرواية الثانية . فبالرغم من أن هذه الرواية نشرت عام ١٩٨٢ إلا أن الكاتب ينص فى نهايتها على أنها كتبت فى بنها فى يناير عام ١٩٨٠ ، ولا ندرى هل كانت الأولى فى الكتابة أم لا . ولكن ـــ على أية حال ـــ فإنه من الواضح أن الكاتب كان فى تلك الفترة فى بداياته وأنه كان لا يزال يتلمس طريقه نحو النضج والاكتمال . وقد حاول فؤاد قنديل فى رواية « الناب الأزرق » أن يقدم قصة جديدة ذات مذاق خاص يخلط فيها بين الواقعية والسوريالية والأسطورة ، ويحاول تمثل عوالم سلفادور دالى وكافكا ومارسيل بروست ، وأن يمضى على طريق من سبقوه فى هذا الدرب مثل محمد حافظ رجب لكنه ـــ فى رأيى ـــ أخفق فى محاولة المزج بين هذه الاتجاهات المتناقضة ، بينما نجح نجاحاً كبيراً فى توظيف اللغة توظيفاً شاعرياً . يقول الدكتور محمد شاكر عبده مقدم الرواية ـــ الذى امتدح أيضا الجمع بين اتجاهات أدبية متعددة واعتبرها رواية لم يسبق لها مثيل على الإطلاق : « اتجاهات ثلاثة وربما أربعة فى رواية واحدة ، وعلى

ذلك فأنت تستمتع بها المتعة كلها ، ويطيب لك أن تقرأها مرة ومرة . يجذبك فيهادقة اختياره للكلمات والتركيز الشديد فى العبارات . . وتدغدغك الإيحاءات التى تشع من كل سطور الرواية والتصوير الجيد للواقع بلا واقعية ، والرسم الكاريكاتورى الذى يستخدم لأول مرة فى الرواية . . لا للشخصيات ولكن للأحداث » .

أما عن المتعة فلا شك أنى كقارىء قد استمتعت بها ، وذلك لما أبداه المؤلف الشاب من قدرة كبيرة على رسم الشخصيات والأحداث وكانت متعتى الكبرى تأتى من دقة اختيار الكاتب للكلمات ، وبراعة تصويره للمواقف ، وامتلاكه لزمام اللغة ، وقدرته على تقديم لغة جديدة فيها إيحاء وسحر وتكثيف . ولذلك لم أندهش عندما حكى الدكتور محمد شاكر عبده فى تقديمه أنه كان فى أجازة بالقاهرة فى صيف عام ١٩٨٠ وذهب إلى الهيئة العامة للكتاب لزيارة صديقه الشاعر الكبير المرحوم صلاح عبد الصبور ، رئيس الهيئة فى ذلك الوقت ، فعرض عليه (أى على الدكتور شاكر) أن يقرأ رواية مكتوبة بخط اليد كانت أمامه ، وقال له اقرأها وقل رأيك ، فسأله عن السر فى ذلك فقال لقد أحضرها لى أديب من أدبائنا الشبان طالبا نشرها بالهيئة فتركتها على مكتبى عدة أيام ، وبالأمس فقط ، وفى فترة انتظار لدقائق فتحت الرواية وألقيت نظرة لا مبالية على بعض سطورها ، فجذبتنى وقررت أن أحملها معى لقراءتها »[٢] . من هذا الكلام يتضح أن الذى جذب الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور ، خلال إلقائه هذه النظرة البسيطة سلى بعض سطورها هو لغتها الشاعرية التى تروق لشاعر كبير مثله .

لكن يبدو ــ كما ذكرت من قبل ــ أن فؤاد قنديل ، فى هذه الرواية كان فى مرحلة يتلمس فيها طريقه نحو النضج ، ولذلك تفاجئك فى الرواية بعض المشاهد التى تحس أنها دخيلة تماماً على سياقها الفنى . فالرواية منذ بدايتها حتى نهايتها تنسب لما يسمى بالأدب الواقعى : أم أحمد التى مات عنها زوجها وترك لها طفلين تقوم على تربيتهما وإرضاعهما ، وعثمان الشحات الذى يطمع فى الزواج بها ، وهو نموذج للشخص السوقى الطامع المتسلط الذى يبغى الوصول إلى العيش من أى سبيل ، سواء بالافتراء أو الكذب أو الاستغلال أو المتاجرة فيما هو حرام . ويجد الكاتب ــ أو بالأحرى يتعسف ــ ثغرة منذ البداية يدلف منها إلى هدفه الأسطورى تتمثل فى ثديى أم أحمد أو أثداؤ ها التى تنبت فى كل مكان من جسدها ، والتى يتغذى عليها ولداها من رَجُلها السابق ثم أولادها من رَجُلها الحالى « عثمان » ثم عثمان نفسه الذى لم يجد له ــ فى وقت ما ــ مكاناً فى الثديين الطبيعيين فظل يمص فى جسدها حتى ظهر له ثدى فى مكان آخر وفى النهاية تدفعه نزعته الاستغلالية إلى تكوين شركة للألبان يكون موردها الوحيد الذى تمتاح منه هو أثداء أم أحمد . وبهذا نجد الكاتب قد حاول أن يمضى بقصته فى طريق آخر غير الطريق الواقعى الذى يمثل الإطار الحقيقى لها . ومن ثم جنح إلى هذا الرمز الذى لا يتداخل بشكل فنى محكم فى بناء القصة . ولو أنه اقتصر على حدود الواقعية ، مع تقديمه لهذه اللغة الإيحائية المشعة ، وهذه الجمل المكثفة لكان لقصته هذه وقع أجمل وصدى أروع وأفضل . أما الخلط بين الواقعية والرمزية والسوريالية والأسطورية فى إطار واحد فإنه يصبح من الصعوبة بمكان السيطرة على النسق الفنى الواحد للرواية ، ثم إن هذا النوع من الخلط يحتاج إلى كثير من التدريب والمران وامتلاك ناصية كل الأدوات الفنية والجمالية . وقد لا يتيسر ذلك للكاتب فى بداياته .

لكن اللغة ــ كما ذكرنا من قبل ــ فى رواية « الناب الأزرق » تلعب دوراً كبيراً فى إضفاء أهمية كبيرة على هذه القصة . إن القارىء منذ بداية القصة يشعر بدقة اختيار كاتبها للكلمات ، وبحسه الموسيقى الذى يجعله يربط بين الجمل فى نسق إيقاعى أخاذ ، وبقدرته على تصوير المواقف فى لغة شاعرية متدفقة . يقول فى أول سطر من الرواية : « مسرعا صعد درجات السلم . كان يحس بالجوع . دفع الباب . توجهت عيناه إلى موضع أمع المعهود ثم بعد ذلك بأسطر « أراح رأسه على صدرها السمين . دار بجذعه الأسفل حول خصرها . مضى يرتشف طعامه اللذيذ »[٣] فهنا نجده يبدأ أول جملة فى الرواية بالحال « مسرعاً » ، وتقديم الحال هنا له نكتة بلاغية تتمثل فى إعطاء أهمية أكبر لحدث السرعة لا لصعود درجات السلم . ثم تتوالى الجمل قصيرة مركزة مكثفة تعبر عن الحالة بأقصر طريق وأوجز لغة . ومن ثم تكون « النقطة » هى علامة الفصل السائدة فى مثل هذه الجمل القصيرة . وتطول الجملة أو تقصر وفقاً لتتابع الفكرة ودقتها فى تصور الموقف فعندما يقول « كان يحس بالجوع » لا نجد كلمة أو كلمات زائدة من مثل « كان يحس بالجوع يفرى كبده » مثلا لأنه إنما يريد أن يعبر فقط عن حالة الإحساس بالجوع ، وتكفيه هذه الكلمات الثلاث للتعبير عن ذلك . ولكنه عندما يقول « أراح رأسه على صدرها السمين » لا يريد التعبير فقط عن مجرد إراحه الرأس على الصدر وإنما يريد أن يبرز حالة السمنة التى يوصف بها صدرها ، ومن ثم كان لابد من إضافة هذه الصفة . وقل مثل ذلك فى باقى الجمل . وتمضى القصة على هذا النحو من الدقة فى اختيار الكلمات ، وترتيب الجمل .

ثم إن المؤلف يبدأ ، فى هذه القصة ، فى وضع البذور الأولى لتلك اللغة التصويرية التى سوف تمتد مساحتها فيما بعد وتنتشر أكثر وأكثر فى رواياته التالية . يقول فى أول صفحة من الرواية : « أسندت الأم رأسها إلى الجدار ، وتركت جسدها الطويل العريض واديا يرعى فيه ولداها » . ويقول فى الصفحة التالية مباشرة : « كف الولدان عن رشف الحليب بعض الوقت ، واسترخيا فى ظل نهديها ، كما ترقد القرية وديعة فى حضن الجبل » . ويقول فى صفحة ٢٠ : « مضت تتوكأ على عصا ظنونها وتفكر فى عثمان الشحات » . وفى ص ٦٥ : « تدافعت قوافل الأيام وهى تعبر صحراء الزمن » . فهذه الصور القليلة التى وردت عرضاً فى رواية « الناب الأزرق » سوف تصبح ، بصورة أوسع وأكبر ، قاسماً مشتركا فى كل الروايات التالية ، وبالأخص رواية « شفيقة وسرها الباتع » .





رواية السقف

صدرت هذه الرواية عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ ضمن سلسلة « الإبداع العربي » ، وأذكر أن المؤلف ذكر لى ، فى لقاء معه ، أنه ألفها عام ١٩٧٩ وبذلك تكون سابقة فى التأليف على رواية « الناب الأزرق » التى ذكرنا أنها كتبت عام ١٩٨٠ (فى شهر يناير) أو بالأحرى أنتهى المؤلف من كتابتها فى يناير ١٩٨٠ ، وبذلك تكون كتبت أيضا خلال عام ١٩٧٩ ، ولا أدرى ما التى كتبت منها أولاً هل هى رواية « الناب الأزرق » أم رواية « السقف ؟ » وعلى كل حال فإن السبق الزمنى قد لا يفيد كثيراً فى تحديد حالة النضج ذلك أنه فى كثير من الأحيان تختمر الفكرة فى ذهن الكاتب شهورا طويلة بل سنوات طويلة . فقد ذكر القصاص الكولومبى العالمى جابرييل جارثيا ماركيز فى المحادثات التى أجراها معه صديقه بيلينيسو ميندوثا ونشرت فى مدريد عام ١٩٨٢ ، أن قصة « خريف البطريرك » بدأت تختمر فى ذهنه عام ١٩٦٢ وبدأ يكتبها منذ ذلك الوقت فى المكسيك ، ولكنه لأمر ما أجلها ، ثم عاد إليها مرة أخرى وهو فى برشلونة عام ١٩٦٨ واشتغل فيها حوالى ستة أشهر ثم عاد فأجلها لأن بعض الجوانب المتعلقة ببطل القصة لم تكن قد اتضحت بشكل تام . . وهكذا ظلت الفكرة تلح عليه حتى ظهرت لأول مرة ، فى كتاب ، عام ١٩٧٥ . أى أنها تالية فى الزمن لقصته « مائة عام من العزلة » التى صدرت عام ١٩٦٧ ، لكنها سابقة من حيث اختمار الفكرة(٤) .

ورواية « السقف » رواية رمزية بكل معنى الكلمة ، والرمز فيها أكثر نضجاً وأكثر أكتمالاً من الرمز فى رواية « الناب الأزرق » وتدور أحداث الرواية حول أسرة تقيم فى قصر شامخ عتيد ، وتفاجأ بحدوث انفجارات متتالية فى داخله . وعندما يحاولون اكتشاف السر يتضح لهم أن القصر يغوص فى الأرض بسبب وجود مياه جوفيه تحته أثرت على أساساته ، ومن ثم قرر المهندسون إزالته . وكان لهذا القرار وقع أليم على أصحابه الذين وجدوا أنفسهم مضطرين للرحيل عن بيت الآباء والأجداد فى غضون مدة لا تزيد عن عام واحد . والرمز فى هذه القصة مكتمل الأبعاد والرواية كلها تدور فى هذا الإطار الرمزى ، وليس فيها خلط بين الواقعية والرمزية أو الواقعية والسوريالية على نحو سطحى مثلما حدث فى رواية « الناب الأزرق » . إن جو راوية « السقف » يذكرك بروايات الروائى العالمى الشهير فرانتس كافكا وبالأخص روايته الطويلة « القصر » التى ترجمها إلى العربية الدكتور مصطفى ماهر .

أما المساحة التصويرية فى رواية « السقف » فتتسع أطرافها أكثر من ذى قبل وتبدو وكأن الكاتب أصبح يعى تماما حدود هذه اللغة ووظيفتها فى البناء الفنى لروايته . وفيها يتجاوز الكاتب التصوير البلاغى الذى رأيناه فى الرواية السابقة إلى التصوير الذى يقوم على بث الروح الحية فى الكائنات الجامدة ، وبث الروح العاقلة فى الكائنات غير العاقلة . يقول فى صفحة ١٢ : « بدا الباب كأنه يود مطاوعتى من أوسطه ، لكن طرفيه العلوى والسفلى يأبيان الاستجابة ويصران على التمسك بالأرض والسقف » فهنا نجد الباب قد تحول إلى كائن حى يتعامل من هذا المنطلق مع الشخص الذى يمسك به . ويقول فى صفحة ١٤ : « وجدت باب الشقة مدقوقا فى مكانه ، يؤدى واجبه الليلى فى استبسال لم يتعرض له أحد بالعدوان . كل من المزلاج الصغير والمزلاج الكبير فى خندقه ، والمساحة الزجاجية الصغيرة سليمة ، والشبكة الحديدية من خلفها كما هى لم تمس » . ويقول فى ص ٢١ : « أما عادة الليل فقد عهدناه يأتى مندفعاً متعجلاً ولطالما فوجئت بأستاره السوداء تسدل على الكون دون مقدمات وكأنها بلغت بالأمر فى آخر لحظة » . وهكذا تمضى هذه اللغة التصويرية الشاعرية على طول الرواية بعد أن أخذت حيزا أوسع ، وأصبح المؤلف أكثر اقتدار على صياغتها وتشكيلها وصبها فى قالب يتناسب ويتكامل مع تدفق تيار الأحداث والشخصيات ، مما يضفى روحا شاعرية خفاقة على أحداث الرواية وشخصياتها جميعا .

الأصول التراثية والمذهبية لهذه اللغة

ظهرت خلال العقود الأخيرة ، فى جميع أنحاء العالم ، اتجاهات جمالية يتعامل كتابها مع اللغة وكأنهم فى معمل ، فيحاولون التجويد ما استطاعوا ، ويبذلون كل الجهد فى بلوغ أقصى درجة من الدقة والإحكام . ويرى هؤلاء أن اللغة هى المادة الأولى للعمل الأدبى وهى لحمته وسداه ، وفيها يتركز كل الخطاب الأدبى ورسالة فن القص وهدفه . إنهم يعملون من أجل إعادة إبداع الكلمة كهدف فى حد ذاته ، وليست بصفتها أداة أو وسيلة فقط للعمل الأدبى . وهذا الموقف يتفق تماما مع الكثير من أسس علم الأسلوب الجديد ، كما أن هؤلاء الكتاب يقفون فى وضع متواز مع مدارس التصوير المعاصرة التى تجعل من اللون فى حد ذاته هدفاً وغاية للعمل الفنى .

كما أن موقف الكاتب من الواقع أخذ فى التحول بحيث أصبح الواقع أكثر عمقا ويحمل دلالات أكثر وأعمق مما هو عليه فى الظاهر . ولهذا يقول جارثيا ماركيز فى

المحادثات المذكورة : « أنا أعتقد أن القصة تمثيل محسوب للعالم ، نوع من الأحجية . والواقع الذى يتم تناوله فى قصة ما يختلف عن واقع الحياة بالرغم من أنه يرتكز عليها . وذلك على نحو ما يحدث فى الأحلام »[٥] . ثم إن أفضل قصة ــ فى رأى هذا الكاتب العالمى الشهير ــ هى ما كانت تعبيرا شعريا عن الواقع . ولهذا أبدى إعجابه بكونراد وسان اكسوبرى وذكر أنه يعاود قراءاتها المرة تلو المرة . ولما سئل عن سبب ذلك أجاب : « لأنهما يتناولان الواقع بطريقة مجنحة حتى ليبدو شاعريا . فى الوقت الذى يمكن أن يكون فيه شديد السوقية والابتذال »[٦] .

وقد توسع فى شرح هذه المسألة القصاص البيروانى ماريو فارجاس إيوسا[٧] عندما أراد أن يبرز الفروق بين الواقعية الأدبية التقليدية وبين الواقعية الجديدة . فقد ذكر فى حديث مع الناقد لويس هارس أنه لا يعتقد أن الواقعية الأدبية المبسطة يمكن أن تكون تعبيراً مباشراً عن الواقع ، وإنما لابد أن يكون الأدب بمثابة عملية تحول لهذا الواقع . فالتجارب التى عاشها الكاتب وتمثلها لابد أن تدخل حومة الأسلوب حتى تحمل القناع وتتحول وتصاغ من جديد ، ومن ثم تغدو معاشة فى بعد آخر هو البعد الشعرى . وإذا لم يفعل الكاتب ذلك فإنه يحكم على تجربته الحياتية الثرة بالتجمد أو النزف حتى تفقد أفضل ما فيها[٨] .

ومن قبل ذلك ، فى الأدب الرومانتيكى ، أخذت اللغة أبعادا جديدة ، فقد كان الرومانتيكون ينشدون السلوان فى الطبيعة ، ويتخيلون فى المخلوقات أرواحا تحس مثلهم ، فتحب وتكره وتحلم . وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة فى الأدب العاطفى فى مختلف العصور والأمم فقد أكثر الرومانتيكيون[٩] منها وجعلوها من أهم السمات فى أدبهم . وقد توسع الشعراء الرومانسيون العرب فى هذا الاتجاه ــ بما وراءهم من تراث طويل وعريق فى هذا المجال ــ فأكثروا من تشخيص الكائنات الطبيعية وبثوا فيها من روحهم وقاموا بتجسيم المعنويات وتصوير الحالة العاقلة المتخيلة للجمادات يقول الشاعر إبراهيم ناجى فى قصيدة له مشهورة :

هذا الكعبة كنا طائفيها
والمصلين صباحاً ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء

رفرف القلب بجنبى كالذبيح
وأنا أهتف ياقلبى اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح
لم عدنا ليت أنا لم نعد[١٠]

وبعد ذلك بأبيات يقول :

والبلى أبصرته رأى العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
قلت ياويحك تبدو فى مكان
كل شىء فيه حى لا يموت

فهنا نجد الشاعر يخلع روحا حية على الأشياء : فالقلب يرفرف كالذبيح والشاعر يخاطبه ياقلب اتئد . والدمع يجيب والماضى الجريح يجيب والبلى يداه تنسجان العنكبوت . وكل هذا يجعل من قصيدة ناجى دُرّة من درر الشعر العربى فى القديم والحديث .

أما بالنسبة للتراث العربى فإن هذه اللغة التصويرية تمثل ظاهرة طبيعية ومألوفة فى كل ما أنتجه العرب من أشعار على مر العصور والأزمان . وفى كتاب فى « الميزان الجديد » للمرحوم الدكتور محمد مندور يتناول شيخ النقاد فى مقال تحت عنوان « الأدب ومناهج النقد » الفرق بين التعبير الفنى والتعبير العادى ، وكيف أن الأدب هو « العبارة الفنية عن موقف إنسانى عبارة موحية » ، ذلك أن اللفظ فى هذه الحالة لا يستخدم للعبارة عن المعنى ، وإنما يقصد لذاته ، إذ هو فى نفسه خلق فنى ــ فمن اليسير مثلا أن نقول : « إن وقت الظهيرة قد حان » فنؤدى المعنى الذى نريد أن ننقله إلى السامع ، ومع ذلك يقول الأعشى : « وقد انتعلت المطى ظلالها » للعبارة عن نفس المعنى ، فنحس لساعتنا أن عبارته فنية . ونفس الشىء ينطبق على بيت جميل ابن معمر .

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

فعبارة الشاعر هنا ــ كما يقول الدكتور مندور ــ عبارة فنية قصد منها إلى نشر ذلك المنظر الجليل أمام أبصارنا ، منظر الإبل قادمة من مكة متراصة متتابعة فى مفاوز الصحراء ، وكأن أعناقها أمواج سيل يتدفق[١١] . فهذه طريقة تصويرية بلاغية فى الأداء اللغوى تميزت بها لغة العرب من قديم الزمان ، يضاف إليها الطريقة الأخرى ــ الأكثر تعمقا فى رأيى ــ وهى إضفاء صفات عاطفية على الجماد أو بث الروح الإنسانية فى أوصالة . ومن أمثلة ذلك تلك الأبيات المشهورة للأمير عبد الرحمن الداخل عن نخلة رآها بالرصافة فى مدينة قرطبة ، حاضرة الأندلس التى دخلها فاتحا واستقل بها عن الخلافة العباسية فى بغداد .

تقول الأبيات :

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة
تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل
فقلت شبيهى فى التغرب والنوى
وطول التنائى عن بنى وعن أهلى
نشأت بأرض أنت فيها غريبة
فمثلك فى الاقصاء والمنتأى مثلى
سقتك غوادى المزن فى المنتأى للذى
يسح ويستمر السماكين بالويل

ويعلق الدكتور أحمد هيكل على هذه الأبيات بقوله : « فعبد الرحمن فى هذه الأبيات يتناول موضوعا تقليديا ، وهو الوصف ، ولكنه يلح على الجانب العاطفى فيبرزه بحيث يكاد يخفى كل ما سواه من جوانب . فهو لم يصف النخلة فى طولها ولا فى لونها ولا فى ثمرها ، ولم يتخيلها ماردا ذا شعر طويل ، ولا شيخا ذا قوام هزيل ، وإنما ترك ذلك كله ليصف النخلة بأوصاف عاطفية ويصورها بصورة نفسية ، فيرسمها وقد « تناءت بأرض الغرب عن وطن النخل » ويعقد بينها وبينه شبها فى التغريب والنوى وطول التنائى عن البنين والأهل ، ويصفها بغربة المنشأ ومشابهة الشاعر فى المنأى البعيد والمهجر القصى ، وأخيرا يدعو لها بالسقيا ، فيطلب أن تجودها غوادى المزن « فى المنتأى الذى يسح ويستمرى السماكين

بالوبل » . وهكذا جعل من النخلة إنسانا حيا ، يغترب وينأى عن الوطن ، ويبعد عن الأهل ، وأوجد بينه وبينها مشاركة وجدانية وعلاقة نفسية جعلته يخاطبها فى حنو ويناجيها فى عطف . وكل ذلك يجعل العنصر العاطف أبرز عناصر المضمون الشعرى لهذه الأبيات »[١٢] .

ومن أمثلة ذلك أيضا ــ والأمثلة كثيرة لا تحصى ــ قصيدة حمدونة بنت زياد فى وصف وادى آسن ، وهى مدينة بالقرب من غرناطة :

وقانا لفحة الرمضاء واد
سقاه مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا
حنو المرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا
ألذ من المدامة للنديم
يصد الشمس أنى واجهتنا
فيحجبها ويأذن للنسيم
يروع حصاه حالية العذارى
فتلمس جانب العقد النظيم

فهذا الوصف يبث الروح الإنسانية فى الطبيعة بعد أن تمثلت الشاعرة الروح كائنا حيا عاقلا يحنو عليهم حنو المرضعات على صغارهن . . الخ وكلها صور حية متحركة يتضح فيها التفاعل الحى بين الإنسان والطبيعة وتذكرنا هذه الأبيات بقصيدة المتنبى المشهورة عن « شعب بوان » التى يقول فيها :

يقول بشعب بوان حصانى
أعن هذا يُسار إلى الطعان
أبوكم آدم سن الخطايا
وعلمكم مفارقة الجنان

ولو قرأنا دواوين ابن زيدون وابن خفاجة وابن الزقاق وغيرهم من شعراء الأندلس لوجدنا آلاف الأمثلة من هذا النوع ويحدث نفس الشىء بالنسبة لشعراء المشرق . وإن دل هذا فإنما يدل على أن اللغة العربية لغة شاعرة كما ذكر ذلك ــ بحق ــ الأستاذ عباس محمود العقاد فى كتابه الشهير « اللغة الشاعرة » .

فالاهتمام باللغة إذن أمر له أصول وجذور سواء فى الآداب الأجنبية الحديثة أو فى تراثنا العظيم . ولعل فؤاد قنديل كان على وعى بهذه الأصول ، أو لعل موهبته ــ كفنان ــ هى التى هدته إلى الاهتمام باللغة وبالتصوير اللغوى فى الإنتاج الروائى ، الذى قد يتصور البعض أن الاهتمام فيه يجب أن ينصب على جوانب أخرى تتصل بالتكنيك أو بالأحداث أو بالشخصيات . وبالطبع فإن فؤاد قنديل لم يغفل هذه الجوانب أيضا ، لكننا نعتقد أنه أعطى للغة اهتماما خاصا ــ ونفخ فيها من روحه الشاعرة . وسوف نلمس ذلك ــ بشكل خاص ــ فى رواية « شفيقة . . وسرها الباتع » .

شفيقة .. وسرها الباتع

نشرت هذه الرواية على نفقة المؤلف ــ مع بعض الإسهام من اتحاد الكتاب ــ عام ١٩٨٦ . وقد انتهى الأستاذ فؤاد قنديل من كتابتها فى مارس ١٩٨٣ . والرواية ــ كما ذكرنا من قبل ــ تبدو وكأنها قصيدة شعرية طويلة عن القرية المصرية ، ثم إن البطل فيها ليس شخصاً واحداً أو مجموعة أشخاص يتصارعون فيما بينهم ، وإنما تبدو الرواية وكأنها مجموعة قصص قصيرة تداخلت وتشابكت حتى صنعت هذا العالم الشاعرى عن القرية المصرية . فهناك إبراهيم وزوجاته وأولاده وأرضه ورغبته فى السفر ، وسفره وعودته ، وهناك لاشين مدرس الابتدائى ومدرسته وأرضه (أرض الآباء والأجداد) والجمل الذى تتمثل فيه روح الأب والجد ، وهناك صابر ومتولى وصلاح وحبهم الكبير « أحلام » التى أختطفها منهم محمد عرفه ، وهناك شفيقة وطمع صابر فيها وسرها الباتع ، وهناك صابر والميكروباس . . الخ كلها قصص تغوص فى أعماق القرية المصرية كى تستخرج منه عالما مثاليا متعاليا يتجاوز الواقع السطحى الفج إلى بناء واقع شاعرى محكم البنيان .

وتنتشر مساحة اللغة التصويرية فى هذه القصة حتى لتمتد فى فقرات أو صفحات بأكملها . وكالعادة نجد هذا التصوير على نوعين : التصوير البلاغى العادى الذى يستند على الكناية والاستعارة والمجاز والتشبيه مثل قوله : « ها هو فى أسبوع فرحانة ، يلقى بنفسه فى بحره ليستحم من أدران النهار الموحش ، ويغتسل بليلها الفضى الدافىء (ص ٣٩ أو قوله : « وكانت ألسنة النساء تدور منتشية فى جنون داخل حلوقهن مزغردة ، وكأنها فى امتحان من تنجح فيه فسوف تلحق بالعروس » (ص ١٧) أو قوله : « حوّمت برأسه الأفكار . اشتاق الحاضر فيها للماضى وود لو يرجع إليه ، هكذا الحاضر دائماً . رغم



أن الماضى منطقة تسودها العتمة إلا أن الحاضر يمد يده إلى الماضى كما تنثنى الأغصان نحو الجذع » (ص ٢١) . وقوله : كانت الصفصافة شجرة سامقة ومورقة ، تتدلى أغصانها كضفائر امرأة بالغة الحسن والأغصان مكسوة بالأوراق الطويلة الرفيعة كأطراف الصبايا » (ص ٣٦) .

والنوع الثانى من التصوير هو بث الروح الحية أو الحية العاقلة فى الجمادات والكائنات . ومن أجمل ما جاء فى ذلك تصوير المؤلف للأوتوبيس الحكومى فى القرى والغبار الذى يتخلف عنه . يقول : « بدأت بالونة الغبار الضخمة فى التضاؤل . رقت كثافتها ، ثم ظهر الأتوبيس الحكومى الأصفر المنهك يسبقه لهاثه ، بعضه يصطك ببعض ، تكاد تنخلع أجزاؤه . المحرك يدمدم فى غضب وكأنه يشكو هذه الحياة التعسة . ساخط على الطريق الذى يحشو صدره كل يوم بالتراب فيسد منافذه ويكتم أنفاسه . عيشة كلها تراب فى تراب . يهبط ركاب ويصعد ركاب ، والمحرك ماض فى لعناته لا يرتاح » (ص ٢٨) وبهذا المثل يتضح للقارىء أن القصاص فؤاد قنديل استطاع أن يوظف اللغة توظيفاً رائعاً فى تصوير هذا المشهد القومى العادى من مشاهد الريف ، وأن يكون لهذا التوظيف الشاعرى أثره فى إضفاء روح متعالية على القصة تنقلها من مجرد التصوير الواقعى السطحى لظاهرة يومية إلى التعبير عنها بشكل إنسانى فيه قوة الإيحاء

وسحر الكلمات وعاطفية التلقى ، وبهذا يكون الكاتب قد عرف كيف يتفاعل مع المشهد وينفث فيه من روحه الإنسانية ما يجعله مؤهلاً للتأثير فى القارىء .

ومن هذه الصور الجميلة أيضا قوله عن الجمل : « بدا الجمل من بعيد عاليا كأنه جمل فوق جمل . يسير فى أناة وثقة . تهتز رأسه فوق رقبة طويلة ، يوزع النظرات على الجانبين فى تيه وعزة . كان الجمل يسير وحده بلا رفيق أو دليل . . بحركة مهيبة يرفع ساقا ويخفض ساقا . يرتفع خفه فى سرعة وينبسط على الأرض فى حنان » (ص ٣٣) . فنحن إذن أمام جمل عاقل يحمل كل صفات العقلاء يسير فى أناة وثقة ويوزع النظرات على الجانبين فى تيه وعزة . إنه ليس مثالا للعقل فقط وإنما هو مثال للعظمة والكبرياء والرفعة والحنان .

على أن فؤاد قنديل لا يقف عند حد التصوير بهذين النمطين المذكورين وإنما يأتى تصويره فى بعض الأحيان تشكيلاً لعوالم أسطورية يقول فى تصوير حالة لقاء بين إبراهيم وزوجته فرحانة : « . . وتسربت لمسات الأنثى الرقيقة فأضاءت عروقه ، امتلأ الجسد بالنور ، فشف وخف وسما وتخلى ، اقشعر جلده بالرغبة وهاجت أعصابه وخلاياه ، وصحا الغول وتجول وتمدد وتضخم وتعملق وكاد ينفجر بداخله . ضاق هو عن احتوائه . أغمض عينيه . طالعه من المجهول تشكيل أسطورى له ملامح غول مضىء يجتذ به إليه . اندفع نحوه وهو الممتلىء بالغول . اختفى فى الغول الضوء المرابط كسفينه ضخمة على الشاطىء تفتح بطنها لاستقبال المؤن . ضمه العالم السحرى . كان مغمض العينين بالنشوة ، يرى كل الأشياء وكل الألوان ويذوق كل الطعوم ، ويسمع حشدا من الأنغام المجنونة المنتهبة . . » الخ (ص ١٥) . فهذه اللغة ــ كما تلاحظ ــ تذكرك بلغة الشعراء الرمزيين أمثال بودلير ومالارميه وبول فرلين وبول فاليرى . يقول بودلير فى قصيدته المشهورة « تراسل » من ديوان « أزهار الشر »

الطبيعة معبد ذو أعمدة حية .
تصدر عنها أحيانا كلمات غامضة ،
ويتجول الإنسان فيها عبر غابات من الرموز .

ثم يختمها بقوله : تتجاوب العطور والألوان والأصوات :

وهذا ما نجده فى الفقرة السابقة لفؤاد قنديل وفى غيرها : الطبيعة وقد تحولت إلى عالم غريب ، والكائنات الجامدة وقد غدت أرواحا نابضة بالحياة والفكر ، والعطور والألوان والأشياء وقد تراسلت ، والمجردات وقد انتظمت فى نسق عالم أسطورى إطاره المرجعى ــ إن صح هذا التعبير ــ هو قدرة المخيلة على صنع عوالم غريبة فيها سحر وطرافة . وهكذا يمضى فؤاد قنديل فى تشكيل هذه اللغة القوية الموحية المعبرة عن الحقيقة البعيدة فعالم القرية المصرية ، السطحى فى ظاهرة ، الشديد العمق فى حقيقته وجوهره . والكاتب الحق من تلون لديه القدرة على استكناه أغوار الأشياء .

القصة الأخيرة

ونعنى بها قصة « موسم العنف الجميل » التى صدرت هذا العام (١٩٨٧) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، وهى من قصص الحرب . ولن نتوقف عندها كثيرا ، وسوف نكتفى بأخذ مثل منها يدلنا على أن فؤاد قنديل مازال يواصل طريقه بتقديم لغة شاعرية محلقة . فهذا وصف للقمر يقول فيه : « القمر فى السماء يحاول بصعوبة شديدة أن يطل من خلف الغمام . . السحب تتراكم على وجهه الأبيض فتشيع فيه زرقه كئيبه ويبدو كطفل مختنق . أخيرا أطل القمر ، وبان وجهه مستديرا مبتسما وركب ظهر السماء . كانت له عينان سوداوان جميلتان ، تصبان كل ما فيهما من سحر وجمال فى قلب عبد التواب مباشرة . أحس عبد التواب بأن الوجه الجميل يكبر ويكبر ويرق ويحتضن الكون كله » (ص ١٠) . ومثلما ذكرتنا الفقرة السابقة التى اقتطعناها من قصته « شفيقة . . وسرها الباتع » بأشعار الشاعر الفرنسى بودلير فإن هذه الفقرة الشاعرة عن القمر تذكرنا بالشاعر الإسبانى فيديريكو جارثيا لوركا فى ديوانه « أغانى الفجر » وبقصائد محمد عفيفى مطر فى ديوانه « الجوع والقمر » . يقول عفيفى مطر فى قصيدة « شظايا » من الديوان المذكور :

حينما تعبر دربى ياقمر
أخضر الوجه ـ عميق الصوت ، مرخى الجفون
تعقد الكف على الصدر ، توارى حزنك الصافى الدفين
أترك الرؤيا وقلبى شعلة بين الحنايا مطفأة
ضوؤك المرهق لا يشعل فى القلب رماد الانتظار

إن قمر فؤاد قنديل فى الرواية ، وقمر لوركا وعفيفى مطر فى الشعر يحمل صفة البشر ، فهو يحاول ويشعر ، وله عينان سوداوان جميلتان ، وهو أخضر الوجه ، عميق الصوت ، مرخى الجفون . وإذا كان هذا الأمر طبيعيا فى الشعر فإن نقله إلى الرواية بالذات يحتاج إلى موهبة خاصة وإلى لأوح شاعرية مرهفة ، فضلا عن التمكين من اللغة وأساليب الإنشاء . إن قصص فؤاد قنديل هى خير تعبير عن الروح الشاعرية المحلقة فى أجواء قرانا المصرية . وهو بذلك يعد أحد القصاصين الكبار من الأجيال الأخيرة ــ وأخص منهم بالذكر المرحوم يحيى الطاهر عبد الله ــ الذين عملوا على ترسيخ اتجاه الواقعية الشعرية فى فن الرواية فى الأدب العربى المعاصر ◆

هوامش :

(١) تقديم رواية « الناب الأزرق » بقلم الدكتور محمد شاكر عبده ، المطبعة الفنية ، ١٩٨٢ ، ص ٨ .

(٢) التقديم المذكور ص ٦ .

(٣) الرواية ص ١١ .

(٤) انظر بلينيسو ميندوثا ، محادثات مع جابر ييل جارثيا ماركيز دار نشر بروجيرا ، برشلونه ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .

(٥) المحادثات المذكورة ص ٤٨ .

(٦) المحادثات المذكورة ص ٦٥ ، ٦٦ .

(٧) ولد هذا الكاتب عام ١٩٣٦ فى بيرو ، وهو من تلامذة جارثيا ماركيز ويعد حاليا من أبرز كتاب أمريكا اللاتينية .

(٨) انظر فى ذلك خوسيه لويس مارتين « قصص فارجاس إيوسا ــ دراسة أسلوبية » مطبعة جريدوس ، مدريد ، ٩٧٩ ص ٧٠ .

(٩) انظر د. محمد غنيمى هلال ، الرومانتيكية ، صـ ١٣٨ .

(١٠) انظر تحليلا لهذه القصيدة فى كتاب الدكتور محمد مندور ، « الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ص ٤٨ وما بعدها .

(١١) انظر د. محمد مندور ، « الميزان الجديد » ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ص ١١٩ . وانظر مقال الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن « أزمة النقد العربى الحديث » وهو مقال نشر بجريدة « الأنباء الكويتية يوم الأربعاء الموافق ١٩٨٢/١/١٣ .

(١٢) انظر د. أحمد هيكل « الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة » ، دار المعارف ، الطبعة الثامنة ، ص ٨٩ ــ ٩٠ . وانظر د. مصطفى الشكعة « الأدب الأندلسى » ص ٢٤٦ .



مستويات القص في رواية «مسافة بين الوجه والقناع»

جمال نجيب التلاوى

بالرغم من أن نبيل عبد الحميد كتب فى القصة القصيرة ثلاث مجموعات قصصية ، إلا أن دوره كروائى يبدو جليا وواضحا .

وفى هذا المقال سنقتصر على تحليل رواية واحدة لنبيل عبد الحميد وهى رواية (مسابقة بين الوجه والقناع)[١] . ربما لأن هذه الرواية دون غيرها من روايات الكاتب تنحو نحو الرواية الجديدة بتقنيات قصها وبموضوعها أيضا الذى يفرض هذا الشكل . ومنذ الصفحة الاولى فى الرواية يكتشف القارىء تلك السمة التى حافظ عليها الكاتب حتى نهاية الرواية وهى حيادية القص . وما اقصد بحيادية القص هو قص أحداث الرواية ــ أن كان هناك ثمة أحداث ــ بطريقة موضوعية بعيدة عن التعاظم ، الذى يشعر القارىء بأن الراوى يفهم كل شىء ويعرف كل شىء ويختار للقارىء ما يشاء ، كما أنه لا يُبْدِى تعاطفا ما مع أية شخصية من شخوص روايته ، أو ينحاز إلى فكرة دون أخرى ، وهذا ماسنراه بعد قليل .

(ولا تعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائى ينظر إلى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها ، كما كان يفعل الروائيون فى الماضى ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وأن يتحد ذاتيا معها ، وأن يمحو دوره بأزائها كمؤلف يوجهها كما يشاء[٢] .

ولهذا يلجأ الكاتب ــ شأنه فى ذلك شأن كُتّاب الرواية الجديدة ــ إلى تقنيات أخرى كبديل لطريقة القص التقليدية التى يقوم بها القاص الأول First-Oerson-Narmor ولعلنا نرجع قليلا إلى الوراء لنكشف أن حيادية القص لم تكن من اختراع كتاب الرواية الجديدة ، بل سبقهم إليها الكاتب الأمريكى ارنست هيمنجواى Ernest Heminguay ، ووصل الذروة فى ذلك من خلال روايته «وداعاً للسلاح Farewell to Arms » حيث هيمنجواى إلى طريقة وصفية حيادية لاتعطى تعاطفا لشخصية ما ولا لموقف فى مقابل اخر ، ومع ذلك تظل الرؤية كاملة أمام القارىء ليتخذ مايشاء من المواقف ، لعل هذه المعادلة الصعبة التى جاهد هيمنجواى طويلا مع أدواته الفنية لكى يحققها ، هى التى حققها أيضا نبيل عبد الحميد فى روايته بين الوجه والقناع .

وقبل استعراض مستويات القص فى الرواية نتعرف أولا على موضوعها فهل لنا أن نقصها باختصار ؟ ورغم صعوبة ذلك فسوف نحاول . إن الرواية منذ البدء توضح أن هناك بلاغاً تقدم به عريس فى ليلة زفافه عن اختفاء عروسه التى هى أيضاً ابنة خالته ، ويشاركة فى البلاغ والدها ووالدتها . .

ويبدأ وكيل النيابة التحقيق ، والرواية بفصولها الأربعة عبارة عن تحقيق طويل يقوم به وكيل النيابة للوصول إلى الحقيقة ، حقيقة اختفاء «عطيات» البعض يرى أنها انتحرت والبعض يرى أنها هربت ، لكن كل الدلائل تؤكد أنها سقطت فى حفرة بحجرة نومها وعندما نقترب من نهاية الرواية ونقنع انفسنا بهذا الحل ، يفاجئنا الكاتب بأن العريس والأب والأم يعترفون لوكيل النيابة بأنه ليس هناك من تُدّعَى «عطيات» وأن البلاغ كاذب ، ويعود وكيل النيابة يسأل سكان العمارة الذين سبق وأن ادلوا بمعلومات عن «عطيات» وعن علاقتهم الحميمة بها ، فاذا بهم جميعا ينكرون ان هناك فى اطار معارفهم ما يُعرف باسم «عطيات» . ومن خلال كل ذلك يعطى الكاتب اهتماما كبيراً لوصف النملة فيبدأ الرواية وينتهى بوصفها .

وربما يتبادر للذهن من الوهلة الاولى . أن هذه رواية بوليسية فهناك بلاغ عن اختفاء عطيات ، ثم محقق ثم أسئلة وأجوبة طوال الرواية ، لكن الرواية ليست كذلك ، انها تأخذ فى هذا الاطار شكل الرواية الجديدة وموضوعها وليس الرواية البوليسية .

(ان الرواية البوليسية تعتمد على الاثارة ، وتهدف إلى أن تجعل القارىء مشدوداً ، وتحاول أن تخفى عنه النهاية ، حتى تتلاعب بأعصابه ، ولكن الرواية

الجديدة لاتفعل ذلك لسبب بسيط للغاية ، وهى أنها لاتعرف النهاية)[٣] .

هذا هو موضوع الرواية أما كيف عرضه نبيل عبد الحميد ، فنجد أنه فى تحطيمه لأساليب القص التقليدية قد حقق تقنيات جديدة تتسم بها الرواية الجديدة . . .

تقنيات القص : وهذه التقنيات يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ ــ تكنيك الوصف .
٢ ــ الحوار المسرحى .
٣ ــ ثم الاستجواب عن طريق السؤال والجواب .

١ ــ تكنيك الوصف :

يعدُّ تكنيك الوصف أحد منجزات مدرسة الرواية الجديدة التى يتزعمها الآن روب رييه ومعه ناتالى ساروت وكلود سيمون وميشيل بوتور . وهو أسلوب حيادى موضوعى يعتمد على الخارج بدلا من الداخل ولذلك فهذا الاسلوب يتيح للروائى الهروب من دائرة الذاتية لدرجة كبيرة . لم تصبح مهمة الكاتب الآن العودة إلى الداخل وإلى تيار الوعى بل (أصبحت مهمة الكاتب حينئذ أن يصف ذلك الوجود ، محاذرا أن يُسقط عليه شيئا ، أو أن يمنحه قناعاً من تلك الاقنعة القديمة التى تستر وراء الاستعارة ، أو الغلالة التى تلقى على الكون ، فتجعله ذا دلالات انسانية غريبة عنه)[٤] .

(لقد ركز البعض ، وعلى رأسهم بارت ، على ظاهرة الوصف الموضوعى ، والذى يلمس الاشياء فى سطحها الاملس ، والخالى من الاعماق)[٥] .

وقد لاحظ ذلك د. يسرى العزب فى كتابه (ا[illegible]ة والرواية فى السبعينيات) .

يقول : (من الفصل الاول ندرك بالوصف المجرد لمحتويات المكان وباستخدام كم متراكم من الجمل الاسمية أننا داخل العالم الروائى المباشر الذى يركز بدقة على كل شىء بالمكان مهما صغر حجمه فنندفع مع الكاتب مترقبين مايسفر عنه هذا التراكم الكمى من أحداث ووقائع ، ثم تأخذ الرواية حركتها الاولى من تركيز العدسة الروائية على أقل الاشياء حجما فى الواقع وهو النملة)[٦] .

وهذا يتفق مع ما يقول رييه نفسه عن الوصف الذى كان محور كل رواياته (إن الوصف الآن قد يبدأ من نقطة عارضة صغيرة ، ثم يمد منها خطوطا وأشكالا ، بل ويحاول أن يخترع خطوطا واشكالا ، ثم يناقض نفسه ، ويكرر نفسه ويبدأ من جديد . . . ان الوصف يمر فى حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم)[٧] .

ومنذ الكلمة الاولى فى الرواية نلمس الوصف الدقيق للاشياء ، يبدأ بعبارة (مكان الفجوة . . . ركن حجرة النوم على يمين الداخل من الباب)[٨] ثم يكمل الوصف الطويل والدقيق والذى يُشعر القارىء بنوع من الملل ، خاصة وأنه يبدأ الرواية بوصف هذه الاشياء التى لانحس بضرورتها الآن فتمر علينا سريعاً ودون أهمية وربما نحس بأهميتها فى نهاية الرواية ، فمثلا عندما يعلن الأب أن بلاغه كان كاذبا وأنه لم تكن لديه ابنه اسمها عطيات ، تجدنا نعود لبدء الرواية لنرى اذا ما كانت هناك دلائل على وجود عطيات أم لا . .[٩] نجده يصف حجرة النوم (على يمين المرآة الكبيرة تتدلى صورة العروس بين يديها باقة من الزهور على شفتيها ابتسامة حالمة ، يبدو أن الكاميرا فاجأت العريس قبل أن يبادل عروسه نفس الابتسامة)[١٠] ثم ينتقل بعد هذا الوصف المطول للحجرة ومحتوياتها ، وكذلك وصف الاشياء التى وجدت فى قاع الحفرة المُفْتَرض وقوع عطيات بداخلها ينتقل بعد كل هذا ودون قطع ودون مبرر فنى إلى وصف النملة ، يقول :

(النملة تظهر على حافة الفجوة . تدور بسرعة حولها ، تقف تدنى رأسها من الأرض وتدور عدة مرات . ترفعه إلى أعلى تمسحه بيديها الأماميتين وتجرى ناحية الدولاب . تقف)[١١] . . وهكذا (النملة الثانية تتعلق بقطعة الخشب المتدلية من حافة الحفرة ، تدور بسرعة حول الحفرة فى نفس الطريق تقف فى نفس المكان . . .)[١٢] .

ويبدأ الفصل الثانى بوصف النملة أيضا :

(تحركت النملة من ركن الحجرة وجرت بجوار الحائط ، دارت حول رجل المقعد وصعدت عليها . وقفت وهزت رأسها ومسحت وجهها بيديها الأماميين)[١٣] ثم ينتقل لوصف النملة وهى تتحرك فوق وجه رفعت الغندور الجار المريض . .

ويبدأ الفصل الثالث بوصف النملة أيضا :

(جرت النملة إلى جوار الحائط وتوقفت عند رجل المنضدة ، دارت حولها وصعدت . اتجهت ناحية الطبق الكبير وصعدت إلى حافته ، جرت فوقها ونزلت على صدر الدجاجة)[١٤] .

أما الفصل الرابع وآخر الفصول فلا يبدأ بوصف النملة ويرجىء الكاتب المولع بالنملة وصفها حتى نهاية الفصل لينهى بها الرواية :

(رأى عينيها تحملقان إليه ، متوهجتين بارزتين من بين رؤوس الاشواك المتنافرة ، تلتمعان وتدوران وتتسعان . . .)[١٥] .

هذا الوصف الطويل والدقيق للنملة وللأشياء يتفق تماما مع الوصف الذى تتسم به الرواية الجديدة هذا الوصف الخارجى الحيادى الذى يقترب من درجة الجمود من ناحية الكاتب ، ويصل إلى درجة الملل من جانب القارىء . نجد هذا الوصف على سبيل المثال فى معظم روايات جريية ، فبطلة روايته الغيرة «Iealuay» نجدها تجلس فى شرفتها معظم الوقت لتصف لنا أشجار الموز ، وفى كل مرة تنظر من الشرفة تصف أشجار الموز وتعده مرة من ناحية اليمين ومرة من ناحية اليسار ومرة من أسفل إلى أعلى . . وهكذا . . وعندما نتعب معها من هذا الوصف تعود لتصف لنا حجرتها وفى كل مرة تغير موقع جلستها فى حجرتها تصف لنا الحجرة من جديد .

على أن هذا الوصف ليس بغرض أن نحس بالملل والضيق ولكن لأن هذا الشىء الخارجى هو البديل عن ذواتنا الداخلية ، هو البديل عن الأعماق ، الشىء الجامد هذا يساوى الاضطراب والقلق والتفاعل فى الداخل .

ونبيل عبد الحميد استفاد من عملية وصفه الطويل للنملة بتقديم شخوص روايته . اننا نتفق مع د. عبد الحميد ابراهيم الذى يقول بأن الشخصية قد ماتت فى الرواية الجديدة ، بل يصل قوله إلى التقرير بأن :

(فى عصر الرواية ، فقد سقط البطل ، وسقطت معه العقدة ، والحدث والتطور ، والموقف والاقناع ، والبيئة ، والتصوير ، والمحاكاة ، والشخصيات المعقدة ، والمسطحة ، والذروة ثم الحل ، وغير ذلك من شبكة معقدة يغذى بعضها بعضا ، ومع سقوط البطل ظهرت شبكة جديدة تتفرع تفرعات معقدة ومتضامنة أيضا ، ولكنها فى النهاية تلتقى حول مفهوم رئيسى ، وهو مفهوم الوصف)[١٦] .



هذا السقوط لبديهيات القصة التقليدية يخلق البديل دائما ، فأصبح الوصف هو البطل والحوار هو الحدث الرئيسى الذى لايتطور لكنه مفيد للرواية ويقدم الجديد . نتفق أذن انه ليست هناك شخصيات فى هذه الرواية بالمعنى المتعارف عليه للشخصية ولا بالمعنى المتعارف عليه بالبطل ولكن هناك أسماء اسمها (عطيات وخيشة والحاج رجب السبكى وغيرهم) تشبه (M,5,A.) فى روايات رييه . أنها مجرد نماذج مفرغة من الروح الانسانية ، ولكنها بشر تتفاعل وتتصارع . استطاع نبيل عبد الحميد أن يستخدم وصف النملة للدخول إلى هذا العالم غير محدد الملامح . فمن خلال وكيل النيابة نتعرف على أربع عائلات خلال أربعة فصول فى الرواية ، ولأن الكاتب يؤمن بموت البطل فهو يدخل عوالم هذه الاسر لا عن طريق شخصية من الشخصيات ولكن عن طريق وصفه للنملة وتعاملها مع هذه الاسر ، ففى الفصل الاول يقدم لنا الاسرة المنكوبة أسرة «عطيات» ، حيث يصف النملة الأولى ويصف النملة الثانية ثم ينتقل منها إلى التحاور مع أسرة «عطيات» .

وفى الفصل الثانى يصف النملة التى تصعد فوق الرجل المريض الذى ينادى زوجه لتنقذه من النملة وتلقائيا تجدنا انتقلنا إلى هذه الاسرة التى تدّعى الارستقراطية والتعالى على البشر .

وفى الفصل الثالث يصف النملة وهى تحاول أن تصعد فوق الطعام الذى يمثل محور اهتمام هذه الأسرة المكونة من الاب العجوز وابنته والذين لا همّ لهم غير الوجبات الدسمة . ، أما الفصل الرابع الذى يمثل وحدة قائمة بذاتها من خلال الحوار/الصوفى الشفاف مع الرجل المتصوف الحاج «رجب السبكى» ، لهذا لم يبدأ الفصل بوصف النملة ، لكنه احتاج لوصف النملة ليخرجه من مأزق النهاية ويجعل النملة هى نهاية الرواية .

الوصف إذن استخدمه نبيل عبد الحميد كأسلوب وتكنيك للقص ، وهو مع ذلك (لم يعد ديكورا لخدمة الشخصية ، وتصوير الجو ، ونقل الواقع ، وإيضاح بعض المواقف ، بل أصبح مطلوباً فى حد ذاته ، انه يصف الجمادات والاشياء التى لا تحتوى على معنى ، كان الوصف فيما مضى يهدف إلى أن يطلع القارىء على الاشياء ، . . أما الآن فهو يحطم الاشياء ، . . . الوصف فى الرواية الجديدة يهدف إلى خلق واقع جديد يتخلق على يد الكاتب والقارىء معا ، ولو أدى إلى تحطيم الصورة الخارجية . . .)[١٧] .

ومع تكشف هذا الواقع الجديد نكتشف عالم الرواية بهذا الشكل الحيادى الموضوعى ، ان نبيل عبد الحميد (غرضه أن يصف العالم كما يتكشف للوعى ، وأن الوعى نفسه وهو فى عملية الادراك والاحساس بالعالم)[١٨] .

٢ ـ الحوار المسرحى الطويل :

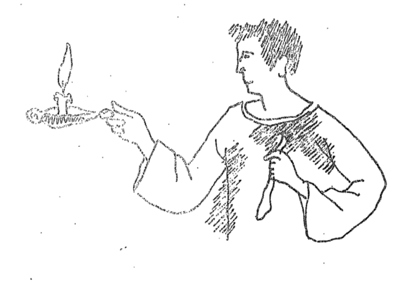
(تستهدف الرواية الجديدة ، بصفة عامة ، البحث عن الانسان وعن الحقيقة العميقة . . . أنها تريد أن تفهم مصيره)[١٩] .

لقد اعطى نبيل عبد الحميد الاهتمام الاكبر للوصف ، وكما وضح سابقا أن الوصف قد افاده فى تقديم الشخوص لعالم الرواية بشكل محايد ، لكن لأن اهتمامه فى الوصف اعتمد أساسا ـ شأن الرواية الجديدة ـ على وصف الخارج ، فأننا لم نستطع أن نتعرف على عالم الرواية بكل تفاصيله ، لهذا لجأ لأسلوب آخر يحقق له معادلة الموضوعية والحيادية من جانب واعطاء معلومة جديدة من جانب آخر . . هذا الاسلوب هو الحوار . وأن كانت الرواية الجديدة لا تحفل كثيرا بالحوار ، إلا أن نبيل عبد الحميد ليس مجرد مقلد ولا مجرد (قارىء جيد لمنجزات الرواية المعاصرة)[٢٠] كما يزعم د. يسرى العزب .

إنه فنان يلتقط ما يناسبه ثم يضيف مايراه ضروريا . لهذا وجد أن الحوار سيكون عاملا مساعدا على نجاح الرواية خاصة وانه يستخدم الحوار القصير المعتاد فى الرواية التقليدية ، ولكنه لجأ إلى نوع من الحوار يمكننا أن نطلق عليه الحوار المسرحى الروائى .

وتجدر الاشارة إلى أن هناك تجارب فى هذا الشأن قد سبقت هذه الرواية ، حيث حاولت الروائية الانجليزية ارفنج Irving فى نهاية القرن التاسع عشر أن تقدم رواية حوارية لا تعتمد على السرد اطلاقا ومع هذا فهى ليست مسرحية ، كما حاول كل من نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم أن يبتدعا شكلا يدعى «المسرواية» وهو خليط من الرواية والمسرحية كجنس أدبى جديد لكن تلك التجارب لم يكتب لها النجاح .

أما فى هذه الرواية فقد وفق الكاتب فى استخدام الحوار المسرحى ، ولعل سر



نجاحه يرجع إلى محاولته خلق رواية ذات أسلوب قص محايد وموضوعى وليس هدفه ابتداع شكل جديد . إن الحوار المسرحى عادة حوار موضوعى بمعنى انه يتيح الفرصة لأكثر من شخصية للتعبير عن نفسها وعن آرائها ، وبهذا يفلت من القاص أو الكاتب المسرحى فرصة الاستئثار بوجهة نظر واحدة ، ولهذا لجأ نبيل عبد الحميد إلى هذه الطريقة .

فكل المعلومات الخاصة بحادث اختفاء (عطيات) وكذلك المعلومات التى نعرفها عن الاربع عائلات التى قدمتها الرواية ، تأتى لنا من خلال الحوار ، وهو يقدم للحوار بحياد تام حيث لا يعطى وصفاً لأية شخصية نفهم منها موقفه تجاهها فنقرأ على سبيل المثال :

(قال مساعد وكيل النيابة/حاول الشرطى أن يبتسم وهو يهز رأسه ، قال/نظر وكيل النيابة إلى وجه الحاج رجب السبكى وقال/قال حسن الانصارى/قاطعه وكيل النيابة)[٢١] .

إن الراوى هنا أشبه بمشاهدة يجلس فى مقعد المشاهدين لمسرحية أو مباراة كرة لا تربطه بها أى شىء . إنه يصف مايراه دون تعليق ودون ابداء وجهة نظره ، وكأن الامر لا يعنيه بشىء .

كما أن الحوار ليس أداة للتواصل فى معظم الاحيان . فالجمل قصيرة وتقريرية وغير متواصلة . إنها لغة لانفصال العلاقات اكثر منها للتواصل وللتعبير عن العلاقات الحميمة .

ولعل افضل ما وصل إليه الكاتب هو الفصل الرابع ، والمتمثل فى الحوار المطول بين وكيل النيابة والشيخ «حامد المتولى» . . هذا الرجل المتصوف الذى يتحدث دائما بالرمز والايحاء ، وتصبح لغة الحوار لديه لغة شفافة موحية . وهنا يظهر التناقض بين لغة الحياة اليومية التى يتحدث بها وكيل النيابة وتتحدث بها بقية شخوص الرواية ، وبين لغة الرجل المتصوف . إن وكيل النيابة هنا يتخلى عن دور المستجوب ويصبح مريداً للشيخ يتعلم منه :

- لابد أنك علمت بموضوع اختفاء عطيات . .

وهمس بصوت خافت :

- اقصد أننا نجمع بعض المعلومات من سكان العمارة لكى نهتدى إلى الحقيقة .

ابتسم الشيخ وهز راسه .

- سبحان الله . . . ولكى تدنو من سلطان الحقيقة فلابد أن تبتعد أولا عن كل الاشياء .
- تقصد اقترب من الاشياء ؟

تدلت المسبحة وتأرجحت ، تطلع الشيخ إلى أعلى وهمس بصوت عميق :

- وتدع كل الاشياء تسقط وتفنى . لاتفتح عينيك على اتساعها ولا تمد يديك إلى الامام ولا تنصت لرجفات قلبك . . لتكن خفيفاً ، طائراً وأنت تتجه صوب الحقيقة .
- لا افهم يامولانا .
- دع الفهم يسقط ويفنى . .
- أنا أريد . . . . .
- ودع ما تريد يسقط ويفنى . . . .[٢٢]

وهذا الاسلوب الصوفى الشفاف يتميز به نبيل عبد الحميد ليس فى هذا الرواية فقط ولكن فى كثير من قصصه القصيرة أيضا ، فنذكر على سبيل المثال قصته «الميزان» من مجموعته القصصية «الدوران خول السور» حوار بين مسجونين أحدهما شاب يشعر بالظلم ويود الهرب من السجن والآخر شيخ متصوف والقصة كلها قصة حوارية ، احداهما يتحدث بلغة الحياة اليومية والثانى يتحدث هذه اللغة الصوفية الشفافة والموحية أيضا . .

وباستثناء هذا الجزء الاخير من الرواية المتمثل فى حوار الشيخ مع وكيل النيابة فاننى ازعم أن المبالغة فى استخدام الحوار غير موفقة بدرة كافية ، لأن الحوار المطول يفقد الرواية كينونتها وجزءاً (من تكوينها) وكما سبق القول ، حتى الرواية الجديدة لاتعتمد على الحوار بشكل أساسى وإن كان نبيل عبد الحميد هدفه نبيل وهو الوصول إلى أقصى درجة من الموضوعية والحيادية فأننا مع ذلك نحس بأن الرواية تتسرب منا وتكاد تتحول لحوار مسرحى مطول ، فهذا الاستخدام رغم نجاحه فى جانب إلا أنه غير موفق فى جانب آخر . . .



٣ ـ أسلوب التحقيق

وهذا الاسلوب اختاره الكاتب بلماحية وذكاء لأنه لايؤيد فكرة ضد أخرى ، ولا يتعاطف مع شخصية ضد أخرى ، وإنما يقدم قضية بشكل حيادى وهذا الحوار الذى تصلنا من خلاله القضية حوار تحقيق ، أى يعتمد على السؤال والجواب وذلك بهدف استجلاب الحقيقة ، كما أن وكيل النيابة الذى يحمل من النملة عبء تقديم الرواية يسأل أكثر من شخصية عن الحدث الواحد وهو اختفاء «عطيات» ويستمع إلى إجابات مختلفة وأحيانا متناقضة ، وذلك لعرض القضية أو الحقيقة من مختلف جوانبها . لأن الحوار مع طوله هذا لو كان حواراً عادياً لوقع الكاتب فى خطأ الذاتية أو الجنوح بعيدا عن الحيادي ، أما أسلوب التحقيق فيتطلب عرض اكبر قدر ممكن من الموضوعية والحيادية . ولأن المحقق لم يصل فى النهاية إلى حل فإن الحوار يصل بنا ليناقض نفسه ونكتشف اننا كنا فى محاولة تزييف للحقائق «فعطيات» وهم سيطر علينا طوال الرواية .

والآن وبعد أن حقق نبيل عبد الحميد هذه المستويات من القص واستخدمها فى روايته نتساءل : هل كان يلجأ الى هذا لمجرد التجديد فى الشكل وتقليد الرواية الجديدة ام ان موضوعها هو الذى فرض هذا الشكل ؟

نعتقد أن الموضوع هو الذى فرض هذا الشكل ، لأن الكاتب يقدم مشروع رواية يتخلق كلما قرأنا الرواية ، نكتشفه مع الكاتب سويا وفى اللحظة . (ان الرواية الجديدة تحاول دائما أن تشكك القارىء فى الأحداث ، أنها لاتصدر من منطلق أن المؤلف ، عالم بكل شىء ، وأن القارىء يجب أن يتلقى باستسلام مايمنحه المؤلف . . . أنها تقدم له الأشياء مشكوكا فيها ، وتقديم العمل الفنى كمشروع يتعاون القارىء والمؤلف على بنائه) .[٢٣] . وهذا ما نجده فى كثير من روايات جريبه ولنأخذ على سبيل المثال رواية «العام الماضى فى مارينباد Last year at Marinhad» .



فالبطلة تقابل شخصا يدعى M م يحاول اقناعها بأنهما التقيا العام الماضى فى مارينباد وانهما تحابا واتفقا على الحب والارتباط فى هذا العام ويظل (م) يقنع البطلة (س) لكنها تتخيل طوال العام الماضى فلا تجد شيئا مما يحدثها عنه ، وتنتهى الرواية ونحن لانعرف هل تقابلا من قبل أم لا ، وهل ستسافر معه ليعيشا سويا حسب الاتفاق المزعوم أم لا ، ولانعرف ايضا ان كانت هناك مارينباد وهل هناك أيضا شخصية (م) أن كل ذلك من أوهام البطلة . كل هذا الشك نجده فى رواية (مسافة بين الوجه والقناع) فنحن نبحث مع المؤلف ومع وكيل النيابة عن «عطيات» التى اختفت بلا مبرر ، ونكاد نقتنع بأنها سقطت فى الحفرة الموجودة فى حجرتها لكنا فى النهاية نفاجأ بأن البلاغ كاذب وليس هناك شىء أسمه «عطيات» . والنملة التى تصعد على صدغ وعين الرجل المريض وتأكله والزوجة تسخر منه ولا تصدق أن هناك نملاً على الاطلاق . والحقيقة ونقيضها نجدهما سويا .

فالأسر جميعها التى عرضها المؤلف فى روايته تبدو من بُعد براقة ساطعة ، أسرة «عطيات» غنية والكل يحسدها ، واسرة ارستقراطية تترفع على سكان العمارة والحارة ، واسرة مستقرة لاهم لها إلا الأكل ، ثم أسرة رجل متصوف قدوة للناس . هذا هو المنظر البانورامى العام . لكن عندما تقترب العدسة الزووم وتقوم بلقطات Focus بؤرية . . تتكشف حقيقة أخرى فالاسرة الاولى لا تنعم بثرائها لبخل الأب ، والثانية أسرة متفككة والعلاقات الانسانية متقطعة بين افرادها فالزوج مريض مقعد ، والزوجة قاطعته منذ سنين ومريضة بامراض نفسية كالوسواس القهرى ، والأسرة الثالثة يتصارع أفرادها الثلاثة مع الخادمة حول الطعام . ومع بعضهم حول الخطبة والزواج ، أما الاسرة الرابعة فنجد أن ابن الشيخ هو أفسد شاب فى العمارة وفى الحارة كلها اذ يدعو البنات إلى شقته ويصورهن عرايا ويبيع صورهن .

كل هذه المتناقضات ما هى إلا صورة مبسطة للواقع المعاش والذى يفصل بينه وبين الصورة المزوقة هو المسافة الموجودة بين الوجه والقناع . فالقناع يخبىء كل هذه العيوب ، والوجه يظهر كل الحقائق الكريهة وفى هذه المسافة بين الوجه والقناع يبدو العالم مرعبا وكريها وتبدو الأشياء منهارة سواء على مستوى المادى أو المستوى المعنوى .

فالاسر الاربع التى عرض لها الكاتب تكشف لنا إلى أى مدى العلاقات الانسانية متفسِّخة ومتحلِّلة ، ثم النمل الذى يوليه الكاتب اهتماما كبيراً ، لا اوافق د. يسرى العزب على ما ذهب إليه من أن النملة ترمز إلى عطيات . . . [٢٤]

لأن الكاتب لا يتحدث عن نملة واحدة كما سبق القول وإنما عن نمل كثير فى كل شقة من الشقق التى دخلها وهذا يمثل الجانب المادى من الانهيار والتحلل ، فكأن النمل الذى يهاجم اعز ما تهتم به كل اسرة يؤكد أن الانهيار المادى موجود فى الاساس فى الحفرة التى التهمت «عطيات» (مع أن زوجها مهندس معمارى) وعلى وجه الرجل المريض ، وفى طعام المولعين بالأكل ، وحتى أكلت الافلام التى يصورها «خيشة» لبنات الحى . هذا التغلغل النملى لدليل على الانهيار المادى داخل هذه الاسر بجوار الانهيار المعنوى المتمثل فى العلاقة الانسانية المتقطعة كما سبق القول .

وإذا كانت هذه العمارة التى دار فيها التحقيق تمثل المجتمع ، فإن علينا أن نحطم هذا القناع الذى يحول بيننا وبين الحقيقة حتى نستطيع فى يوم ما أن نقتل الشك وأن نرى الاشياء الحقيقية مجردة من كل زيف ومن كل قناع ◆

هوامش

١ ـ مسافة بين الوجه والقناع ـ نبيل عبد الحميد ـ روايات الهلال ـ القاهرة ديسمبر ١٩٧٨ .

٢ ـ فى الأدب الفرنسى المعاصر ـ د. سامية أحمد أسعد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٦ م ص ١٦ .

٣ ـ لقطات ـ د. عبد الحميد ابراهيم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٥ ص ٢٦ .

٤ ـ لقطات . نفسه ص ٤٠ ـ ٤١ .

٥ ـ نفسه . ص ٤٥ .

٦ ـ القصة والرواية المصرية فى السبعينات . يسرى العزب ـ المركز القومى للفنون والاداب .

٧ ـ لقطات . نفسه ص ٤٥ القاهرة ـ ١٩٨٤ ص ٢٣٩ .

٨ ـ مسافة بين الوجه والقناع ص ٨

٩ ـ السابق ص ٩ .

١٠ ـ السابق ص ٩ .

١١ ـ السابق ص ٩ .

١٢ ـ السابق ص ٩

١٣ ـ السابق ص ٥٤ .

١٤ ـ السابق ص ٩٢ .

١٥ ـ السابق ص ١٦١ .

١٦ ـ لقطات ص ٤١ .

١٧ ـ لقطات ص ٥٠ .

١٨ ـ السابق ص ٤٧ .

١٩ ـ فى الادب الفرنسى المعاصر ص ١٥

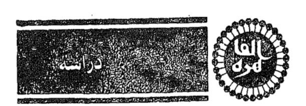
٢٠ ـ القصة والرواية المصرية فى السبعينات . السابق ص ٢٥ .

٢١ ـ مسافة بين الوجه والقناع . السابق ص ١١ ـ ١٣ .

٢٢ ـ مسافة بين الوجه والقناع ص ١٤٠ ـ ١٤١ .

٢٣ ـ لقطات ص ٢٤ .

٢٤ ـ أنظر القصة والرواية المصرية فى السبعينات ص ٢٥٥ .



أزمة الضمير الانسانى فى « قرية ظالمة »

نسيم مجلى

تعريف :

عرف الدكتور محمد كامل مؤلف هذه الرواية بصاحب قرية ظالمة التى فازت بجائزة القصة سنة ١٩٥٧ وترجمت إلى عدة لغات أجنبية

ولد الدكتور محمد كامل حسين فى ٢٠ مارس ١٩٠١ بقرية سبك الضحك بالمنوفية وتوفى فى ٧ مارس سنة ١٩٧٧ .

وقد تخرج كامل حسين فى مدرسة الطب فى أوائل عام ١٩٢٣ ثم سافر فى بعثة إلى لندن ١٩٢٥ وعاد ١٩٢٩ بعد أن حصل على درجة الزمالة فى الجراحة ثم عاد إلى انجلترا مرة أخرى بناء على طلب الدكتور على باشا ابراهيم ليتخصص فى جراحة العظام بجامعة ليفربول . فكان أول مصرى يجمع بين زمالة كلية الجراحين بانجلترا وماجستير العظام من ليفربول . وحين عاد أنشأ قسم جراحة العظام بمستشفى الهلال الأحمر .

وقد تدرج الدكتور محمد كامل حسين فى مجال التدريس حتى وصل إلى منصب رئيس قسم جراحة العظام ثم مديراً لجامعة عين شمس ١٩٥٠ .

ولم تمنعه مهمته كطبيب وأستاذ جامعى من مواصلة البحث والتأليف فى الفلسفة والأدب والتاريخ والأديان . وظل يساهم فى هذه المجالات بابحاثه وكتبه حتى انتخب عضواً بمجمع اللغة العربية سنة ١٩٥٢ .

وفيما يلى أهم الكتب والدراسات التى قدمها للمكتبة العربية :

١ - متنوعات ـ جزء أول ١٩٥١ ، مطبعة مصر .
٢ - قرية ظالمة ١٩٥٤ مكتبة النهضة .
٣ - التحليل البيولوجى للتاريخ ١٩٥٧ المطبعة العالمية .
٤ - وحدة المعرفة ١٩٥٨ مكتبة النهضة .
٥ - متنوعات . جزء ثان . ١٩٦١ ، مكتبة النهضة العربية .
٦ - الوادى المقدس ١٩٦٨ دار المعارف .
٧ -الذكر الحكيم ١٩٧١ مكتبة النهضة المصرية .
٨ - الشعر العربى والذوق المعاصر ١٩٧١ مطبوعات الاذاعة والتليفزيون .
٩ - النحو المعقول .
١٠ - اللغة العربية المعاصرة ١٩٧٧ دار المعارف .

وذلك بالاضافة إلى بحوثه العلمية فى الطب والجراحة وعدد من القصص القصيرة التى نشرت متفرقة فى بعض المجلات .

والدكتور كامل حسين يذكرنا بمفكرى عصر التنوير فى أوربا الذين كانوا يجمعون بين الثقافة العلمية والثقافة الأدبية . ويعد نموذجاً فريداً فى حياتنا المعاصرة اذ جمع بين النبوغ العلمى والنبوغ الأدبى وحاز التقدير فى الميدانين . فقد حصل على جائزة القصة سنة ١٩٥٧ عن روايته « قرية ظالمة » وحصل على جائزة الدولة التقديرية فى العلوم سنة ١٩٦٤ .

وينفرد محمد كامل حسين بصفة خاصة بأنه مفكر له منهج واضح القسمات ، يكشف عن رؤية متفائلة بالمستقبل وتملأ الانسان ثقة بقدراته على الابداع والاكتشاف وبناء التقدم وتحقيق الحرية والعدل والمساواة .

ويلخص كامل حسين منهجه فى وحدة المعرفة قائلا :

« والاصلاح المنهجى الذى ندعو إليه يقوم على أنه حان الوقت الذى نستطيع فيه أن نغير من وضع الهرم المقلوب فنجعل المعرفة هرماً قائما على أساس الطبيعيات وهى أساس ثابت ، قائم على البرهان والتجربة ، فيه تكون القضايا عامة غير قابلة للاستثمار ، وفيه يكون الواقع معروفا لا يحتمل الشك ولا يتسع للأراء المتضاربة ، وفيه يكون الواقع والمعقول شيئا واحداً لا يقبل الخلاف ثم نقيم على هذا الأساس علوم الحياة على نسقه وأسلوبه ، فيتحدد بذلك المذهب الحق من بين المذاهب الحيوية ثم نقيم على هذا كله علوم الانسانيات متسقة فى نظامها مع علوم الحياة فيتبين لنا المذهب الحق من بين المذاهب الانسانية المتعددة » .

« وهو يؤمن بتقدم العلم وسيادة الفعل عليه بفرض توجيهه لخدمة الانسان . فهو يرى أن تاريخ الحياة العقلية خط صاعد أو رقى مستمر . وسيصبح للحياة العقلية النصيب الاكبر فى تكييف تاريخ المستقبل . وسوف يسود ذلك المستقبل أقوى أثار الحياة العقلية وهو المساواة » .

هو يطبق منهجه هذا فى كل كتبه ، لا تشذ عن ذلك روايته « قرية ظالمة » التى هى موضوع هذا المقال .

وقصة « قرية ظلمة » تمثل محاولة جادة لدراسة أزمة الضمير المعاصر واكتشاف اسبابها وهذه الأزمة تتبدى فى قدرة المجتمعات على ارتكاب جرائم القتل والعدوان ضد الأفراد والجماعات باسم الوطنية أو القومية أو باسم الدين والصالح العام اذ تتحول هذه الشعارات إلى أوثان يعبدها الناس ويقدمون فى محرابها الذبائح البشرية . وقد لا يكون فيها ضرر حتى تصطدم بالضمير أى بأمر الله عند ذلك يكون الخضوع لها وعبادتها من دون الضمير كفرا أو شركا وضلالا .

ومن هنا ينبع تمرد بعض الأفراد على مجتمعاتهم حين يصطدم الايمان الفردى بالشعارات العامة التى يرفعها المجتمع وكثيرا ما يكون التمرد مأساويا فيدفع هؤلاء الأفراد حياتهم ثمنا له .

وفى سبيل الكشف عن جذور هذه الأزمة وتوضيح أبعادها الحقيقية يعود بنا المؤلف قرابة ألفين عام إلى الوراء . . . ليحلل لنا أحداث ذلك اليوم المشهود حين أجمع بنو اسرائيل امرهم ان يطلبوا إلى الرومان صلب المسيح ليقضوا على دعوته ، وما كانت دعوته الا أن يحتكم الناس إلى ضميرهم فى كل ما يفعلون وما يفكرون فلما عزموا ان يصلبوه لم يكن عزمهم إلا أن يقتلوا الضمير الانسانى ويطفئوا نوره ، وهم يحسبون ان عقلهم ودينهم يأمران بما يعلو أوامر الضمير . وفى هذا الذى أرادوه تتمثل نكبة الانسانية الكبرى . (قرية ظالمة ص ٢) .

لقد كان اليهود أهل دين وكان الرومان أهل مدنية وقانون ولم يحل ذلك كله دون ارتكابهم للجريمة لأنهم تصوروا ان الدين والنظام يعلو ان على اوامر الضمير ومن هنا كانت خطيئتهم ومأساتهم ومأساة الانسانية عموما حتى الآن . وكما يقول المؤلف

« فالناس أبدا معاصرون لذلك اليوم المشهود وهم أبدا معرضون لما وقع فيه أهل اورشليم حينذاك من إثم ضلال وسيظلون كذلك حتى يجمعوا أمرهم أن لا يتخطوا حدود الضمير » .

ومن هنا يتبين لنا ان المؤلف قد اختار واقعة صلب المسيح ليستكشف من خلالها أزمة الضمير الانسانى المعاصر ثم يقدم لنا رؤ يته للخلاص . فنحن فى مدينة اورشليم وفى تلك الساعات الحاسمة من يوم الجمعة الحزينة حيث يشيع جو القلق والاضطراب والكآبة والترقب .

ولا نكاد تمضى فى قراءة القصة حتى نلتقى بعديد من الشخصيات التى شاركت فى تلك الأحداث أو التى شهدتها . . والجميع فى أزمة تأخذ بخناقهم فرجل الاتهام الذى جمع بالأمس كل قدراته البلاغية ليقنع شيوخ اسرائيل وكهنتها ان المسيح خطر يهدد المجتمع ولابد من القضاء



عليه .. هذا الرجل أصبح اليوم يساوره الشك فى صدق ما قال .

وفى طريقه إلى دار الندوة يلتقى بذلك التاجر اليهودى الذى يحاول بالمال وبالذكاء ان يقنع الحداد بصنع المسامير التى تدق فى يدى المسيح ورجليه . ان الحداد يخشى الاشتراك فى هذه الجريمة ولكن التاجر يقول « ان اكبر الجرائم اذا وزعت على عدد من الناس أصبح من المستحيل ان يعاقب الله أحدا من مرتكبيها » ، ولا يكاد رجل الاتهام يسمع قول هذا الشيطان حتى يرتعد أيكون هو أيضا ممن يشاركون فى الخطيئة الكبرى مجزأة حتى لا يدرى أحد ولو كان اله بنى اسرائيل نفسه على من يكون العقاب ، » ويرهقه التفكير فيعرج إلى دار صديق له يسأله : أنحن على صواب فى اتهام هذا الرجل وصلبه أم على خطأ ؟ » . ويرد صديقه : « احتكم إلى ضميرك وحدك فهو الذى يهديك » .

ان عقله هو الذى أوحى له بأن المسيح خطر عليهم ، ودفعته أنانيته لكى ينتهز الفرصة ليظهر بمظهر الرجل الحريص على المجتمع وسلامته حتى يحقق بغيته فى الارتقاء فى منصبه أما ضميره فلا يرى على المسيح مأخذا .

وما جرى لممثل الإتهام يحدث مثله للمفتى ، فلا يكاد يجتمع بهم فى دار الندوة حتى يتراجع عن فتواه « انى لن أفتى بعد اليوم انهم اساءوا فهم فتواى ، ويريدون أن يقتلوا بها رجلا لا أرى ضميرى يرضى عن قتله .

ويحاول أحدهم أن يحذره . لقد آمن الناس بأن صلبه واجب ، ولن يعدلوا عن رأيهم وليس من السياسة أو مصلحة المجتمع أن يتراجع أحد عن هذا الموقف . ويرد المفتى بأنه لا يهتم بأمر العامة أو بأمور السياسة قائلا « اذا كان من رجال الدين من يرى رأى أهل السياسة فذلك انهم يضعون السياسة فوق الدين أو يضعون سياسة الدين فوق الدين نفسه ، وهذا هو الضلال المبين » .

أما حيرة قيافا فتنبع من عدم ايمانه بالقوة واعجابه بالحلول الأخلاقية التى يقدمها المسيح وفى ذات الوقت حرصه على سلامة المجتمع وحمايته من الانقسام وهذا يتطلب صلبه . وبات ليلته مهموما وسارفى الصباح إلى دار الندوة محزونا لا يدرى ماذا يفعل كيف يبرىء المسيح من الباطل الذى اتهموه به ارضاء لضميره أو كيف يوافق عل صلبه حماية للمجتمع الذى يجلس هو على قمته كرئيس وكهنة اسرائيل . لقد فقد ثقته بنفسه وبالشورى التى كان يؤمن بها قبلا وكان يرى انها وسيلة لخلق الضمير عند الجماعة .

كذلك يتراجع معظم الشيوخ عن قرار صلب المسيح إلا رجال المال والتجارة الذين يصرون على صلبه ويرون فى دعوته للاخاء والمساواة وسيلة لتجميع العبيد والفقراء استعدادا لثورة ضد المجتمع وحين يعجز منطقهم يهددون الشيوخ والكهنة بالجماهير قائلين « أن الشعب هائج ولن تهدأ ثائرته حتى يطلب هذا الرجل » ، ويتسللون إلى خارج دار الندوة ليجمعوا الرعاع ويحرضونهم ضد رؤساء الشعب وضد المسيح .

وأحداث القصة لا تستغرق اكثر من ثلاث ساعات وهو زمن المأساة اليونانية . ومن حديث الاشخاص يتكشف لنا ما تم بالأمس ... ونتائجه التى تظهر اليوم . هكذا يتضح لنا جو المأساة وظروفها . فالجميع فى أزمة حادة وسبب الأزمة خطأ فادح قد وقع بالأمس حين أصدروا قرارا اجماعيا بصلب المسيح ، واليوم قد وجدوا انفسهم فى قبضة هذا القرار الذى لا يستطيعون عنه رجوعا امام حشود الرعاع والغوغاء التى اقنعوها بالأمس بخطر النبى الجديد .

لقد عادوا إلى بيوتهم بعد اصدار القرار .. ولم يكد كل فرد منهم ينفرد بنفسه حتى بدأ يشعر بصحوة ضميره ، وبدأ يرى الأمر على نحو جديد وكيف يتراجع أو كيف يبرره لنفسه أو للآخرين ؟ لقد وضعهم بيلاطس البنطى فى مأزق حقيقى .

لقد سلموه المسيح بالأمس ليصلبه ولكنه اليوم يرى ان يطلق سراحه حسب عادته فى عيد الفصح . وهو يقول انه لا يجد علة لقتله . وامام هذا الأمر عليهم ان يتشاوروا من جديد ، ويقرروا هل يطلق لهم المسي أم باراباس .

لقد قدم لهم بيلاطس فرصة عظيمة للرجوع عن خطأ ، وكان على رؤساء الكهنة وقادة الشعب ان يغتنموا هذه الفرصة حتى يتخلصوا من تبكيت الضمير الذى يعتصرهم فردا فردا .. وهنا نلاحظ براعة المؤلف .. فالأحداث تتطور بالحتمية بما يكشف لنا مأساة العجز عند ذوى الرأى ورجال الدين .. فلا يكاد يستقر رأيهم على التراجع عن قرار الأمس حتى تحاصر الجماهير دار الندوة وتتدفق إلى مجلسهم وتتهمهم بالخيانة وتطالب بصلبهم مع المسيح ، وأمام هذا القهر يذعن الجميع . لقد اقنعوهم بالأمس ان المسيح فتنة تهدد استقرار المجتمع وسلامه فكيف يقنعونهم اليوم بغير ذلك ؟ !

وهكذا تتكشف لنا مأساة الفرد ومأساة الجماعة فالحقيقة تثقل كاهل العقلاء فردا



فردا . . ولكن من يقوى على مواجهة الجماهير . . من ؟ يقال إن الجماهير لا عقل لها والمؤلف هنا يرى ان الجماهير لا ضمير لها ايضا . فلو تحدى أحدهم هذه الجماهير ووقف مع المسيح لكان جزاؤه الحتمى هو القتل فمواجهة الفرد للجماعة يؤدى إلى مأساته ومع ذلك فالمؤلف يشجع على هذه المواجهة ويحرص الفرد على التمرد انصياعا لأوامر الضمير طالما كانت مصلحة المجتمع تتصادم مع ضميره . مهما كانت الشعارات المرفوعة عن مصلحة الوطن وحماية الدين والصالح العام .

وهو موقف يتضمن دعوة للاستشهاد فى سبيل المبادىء . فخوف الانسان على حياته ومصلحته يدفعه إلى الخضوع أحيانا للمجموع مخالفا ضميره الذى يعتبره المؤلف قبسا من نور الله وبهذا يكون خسرانه . وماذا ينفع الانسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه .

لا شك أن المؤلف قد اختار اسلوبا ملائما لموضوعه فسرد الأحداث عن طريق الاشخاص من زوايا مختلفة يعد أكثر تأثيرا وأقدر على ابراز وجهات النظر المختلفة فنحن لا نرى واقعة الصلب رغم انها الحدث الرئيسى للقصة . وانما نسمع عنها فى حديث الفيلسوف اليونانى الملحد مع الحكيم الماجى الذى رأى نجم المسيح يوم مولده وآمن به منذ ذلك الحين وهو هنا كثيرا ما يبرز وجهة نظر المؤلف (ص ٢٣٤ - ٢٣٥) .

يقول الفيلسوف المادى الذى يرفض التسليم الا بما يقبله العقل : « انى ما زلت أبعد ما أكون عن فهم حقيقة ما حدث أساسا اليوم .

ويفسر الحكيم الماجى أحداث اليوم قائلا « ان الله رافع السيد المسيح اليه فهو نور الله فى الارض فلما أبى أهل أورشليم الا أن يطفئوه أظلمت عليهم الدنيا وهذا الظلام آية من عند الله تدل على أنه حرمهم من نور الايمان وهدى الضمير » .

وهكذا تنتهى وقائع الصلب إلى هذه النتيجة المحيرة . ذلك لان « رافع » حال يحتمل التنبؤ بما سوف يحدث ، ويكون حديث الماجى والفيلسوف اما قبيل الصلب أو بعده أو فى أبانه . . . وفى هذه الحالة يحقق كامل حسين المواءمة بين آية « ما قتلوه وما صلبوه » وبين « واقعة صلب » لا ينبس عنها بكلمة ، ويكون « رفع » السيد المسيح قد حدث ، بعد الدفن وقيامه من القبر . . . وهذا أقرب إلى معنى الآية الكريمة « يا عيسى انى متوفيك ورافعك إلى ثم يشير المؤلف بعد ذلك إلى دعوة المسيح شخصيا بعد ثلاثة أيام ليأمر تلاميذه أو حوارييه بنشر الانجيل فى ربوع العالم .

ان واقعة الصلب تمثل حادثا شديد التعقيد يحفل بالمعانى الدينية والاخلاقية والفلسفية .

ولعل صعوبة فهم هذه الجوانب حال دون عرض مشهد الصلب امامنا فى القصة مع انه المحور الرئيسى فيها واكتفى المؤلف بتقديمه عن طريق رواة هم شهود عيان لما وقع فى تلك الساعات العصيبة ولا شك انه اسلوب موفق أتاح لنا رؤية هذه الحقيقة من عدة جوانب مختلفة .

فقد اختار المؤلف حيلة ذكية ترمز إليه هى واقعة اعدام الجندى الرومانى وكان هذا الجندى قد التقى بمريم المجدلية بعد توبتها على يد المسيح فعرف عن طريقها معنى الحب المسيحى فرفض ان يشترك مع زملائه فى محاصرة احدى القرى ومهاجمتها بل نبه القرية للغزو المتوقع ، فحاكمه الرومان بتهمة الخيانة ونفذوا الحكم فيه بأن ربطوه فى أربعة خيول تعدو فى اتجاهات مختلفة حتى تمزق جسده .

وهذه القصة الفرعية التى ابتكرها خيال المؤلف تخدم هدفين بالنسبة للحادث الرئيسى فهى تجسيد لمعنى الفداء على مستوى الانسان الذى ضحى بنفسه كما أنها تأكيد لمسئولية الرومان . فان كانت واقعة صلب المسيح تجسد حرية اليهود وهم أهل دين فجريمة تمزيق هذا الجندى تجسد وحشية الرومان وهم أهل مدنية وقانون ، وهنا يتضح لنا عجز الدين والقانون عن انقاذ الانسان من ثورته المأساوية ضد حقيقة الضمير ما لم يكن الدين والقانون مرتبطين بالحقيقة ارتباط العبد للسيد كما يقول كينيث كراج[1] . كذلك نجد ان المؤلف يصور التلاميذ فى أزمة تبكيت ضمير لأنهم عجزوا عن انقاذ معلمهم وهذا أمر غير مفهوم فالتلاميذ كانوا ينفذون تعاليمه التى ترفض العنف ليتقدم هو نحو الصليب ليكمل جهاده ورسالته من أجل الخلاص .

وفى مقدمة الترجمة الانجليزية لهذه القصة يعلق مستر كينيث كراج على أزمة اورشليم فيشير إلى ان صيحة الجماهير لبيلاطس التى وردت فى الانجيل « خذ هذا الرجل » تحولت من الفرد إلى المجموع فأصبحت تعنى خذ هؤلاء الرجال . « اصبح الرجل أزمة المجموع وأصبح المغزى الاخلاقى للمشهد حكما بواسطة الانسانية وللانسانية » .

وسحر هذا الكتاب انه يتخذ هذا الموضوع محورا له يستكشفه بحساسية مرهفة ويقدمه وربما لأول مرة عن طريق مفكر ينتمى للعقيدة الاسلامية .

فالفكر الاسلامى يميل إلى رفض فكرة صلب المسيح والمسيحيون يحاولون منذ قرون اثبات الصلب عن طريق الأسانيد التاريخية وكتدعيم للعقيدة الدينية التى تؤمن بالصلب كطريق للفداء وكان من نتيجة هذا الجدل ان غمض على الجميع تقريبا المغزى

الانسانى لهذا الحادث . وهذا ما يبرزه الدكتور محمد كامل حسين من خلال هذه القصة فهو يقدم تحليلا نافذاً لارادة اليهود على صلب المسيح .

وهو يفعل هذا دون ان يتعدى الحدود التى رسمها القرآن . . . ولكنه يستكشف الاحداث من جديد فى ضوء النص القرآنى ويكتشف ان واقعة الصلب قد حدثت على المستوى الانسانى اما من هو الذى صلب ؟ فهذا سؤال تشير الرواية إليه دون أن تؤكده .

ولعله يجدر بنا ونحن نعرض لهذه القصة الهامة ان نستعرض معا الآراء التى ترفض موضوع الصلب ونحلل أبعادها لنعرف إلى أى حد وصل المؤلف فى مناقشة هذه القضية ولعل أهم هذه الاقوال هو ما جاء بالقرآن الكريم فى الآية « وقولهم انا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه يقينا بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما » .

وهذه الآية الكريمة تتفق فى معناها مع ما قال به بعض الفلاسفة فى القرن الثانى الميلادى اذ قالوا ان المسيح لم يصلب وان الذى صلب هو شخص غيره خيل لليهود انه المسيح وأما المسيح نفسه فقد رفعه الله إلى السماء سالما وقد أطلق المؤرخون على هذه الجماعة اسم « المشبهة » .

وفى القرن الرابع الميلادى قدم الراهب أريوس رأيا مختلفا يعد نوعا من الاجتهاد الفلسفى فى تفسير آيات الانجيل فيقول أريوس ان الله لم يتعذب فى المسيح وان المسيح الذى صلب وتعذب كان بشرا من لحم ودم والجسد مجرد ظل ، مجرد مظهر ، أما جوهر المسيح فهو روح الله وكلمته والجوهر لا يصلب ولا يتعذب انهم ما صلبوه إلا فى الظاهر فقط أما المسيح الكلمة فقد رفع إلى السماء والمسيح البشر قد صلب على الارض . ولكن العامة تتوهم ان روح الله تعذبت فى جسد المسيح وان المسيح صعد إلى السماء روحا وجسدا .

وقد رفضت الكنيسة المسيحية كلام أريوس واعتبرته بدعة مذمومة لأنه يفصل بين اللاهوت والناسوت أى بين الطبيعة الالهية والطبيعة الجسدية للمسيح بينما تقول تعاليم هذه الكنيسة المستمدة من الانجيل ان المسيح قد صلب وقبر وفى اليوم الثالث قام من الاموات وصعد إلى السماء وأن لاهوته لم يفارق ناسوته لحظة واحدة أو طرفة عين .

وهذه الاقوال على ما بينها من خلاف تتفق جميعا فى حدوث واقعة الصلب « فاليهود يعترفون بها فى الآية الكريمة » وقولهم انا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله » فهم يعترفون هنا انهم قتلوه وهم يعلمون انه رسول الله . فان كان الله قد رفعه ووضع على الصليب شخصا يشبهه لحكمة الهية فان الجريمة تبقى تبعتها على اليهود والرومان لأن تدبيرهم للصلب وتنفيذه على هذا النحو يعطى الدليل الكافى على انهم رفضوا المسيح وتعاليمه الداعية إلى الحب والسلام .

وفى حدود هذا التفسير القرآنى تصرف المؤلف فهو يقدم الوقائع السابقة على الصلب كما هى بالضبط فى المفهوم المسيحى . فاذا تركنا جانبا السؤال عما اذا كان الصلب قد وقع للمسيح فعلا ، وركزنا على الحدث كشىء كان مقصودا به المسيح فان المغزى الانسانى كله للقرار الذى اتخذه معاصروه ضده ومن أجل صلبه يبقى كما هو لا تشوبه شائبة وهذا ما يذهب إليه مستر كينيث كراج ثم يضيف « ان الشىء المهم هو ان قلة قليلة قبل (كامل حسين) هى التى قامت بمبادرات اسلامية لدراسة التاريخ من جانبه الانسانى » .

وعلى الجانب الانسانى يرى الدكتور/ كامل حسين ان وقائع الصلب تمت . فاليهود وبيلاطس البنطى كانوا يعلمون انهم يصلبون المسيح لا شبيها له ولو عرفوا بالشبيه لتراجعوا عن فعلتهم فحقيقة الصلب بوقائعها على هذا النحو تشكل مواجهة اخلاقية تنعكس عليها مشاكل الموقف الانسانى بحيث تتيح لنا دراسة الأزمة الانسانية الشاملة .

فمدينة أورشليم التى يطلق عليها المؤلف اسم « قرية ظالمة » هى نموذج للعالم كله وقيافا وبيلاطس ليسا ممثلين لليهود والرومان فقط بل ممثلين للانسانية كلها حين تخاذلا أمام الرعاع وسلما المسيح للصلب .

ورغم ان القصة تكشف لنا ايضا عن اسلوب اليهود فى توزيع تبعة الجرائم الكبرى إلا انها لا تدين اليهود كشعب أو جنس فهى لا تدين مجتمعا بذاته كمجتمع بل بفعله وهى ادانة لكل من ينحرف عن جادة الصواب او يتنكب لأوامر الضمير الذى هو قبس من نور الله . فالمؤلف يرى ان الجرائم الكبرى تقع تحت دعاوى الوطنية والقومية وحماية الدين أو الصالح العام .

وهذه الشعارات تمثل أوثان العصر الحديث لهذا نراه يحرض الأفراد على التمرد عليها اذا تصادمت مع نواهى الضمير .

فالانصياع لهذه الدعاوى وقبولها من جانب الفرد رغبة فى منصب أو مجد شخصى يعتبر فى نظر المؤلف نوعا من الشرك بالله . فهذه الدعاوى فى نظره جميعا لا تبرر وقوع الحرب او العدوان أو حتى قتل شخص بمفرده والقصة مليئة بالتحليلات الفلسفية والذهنية للاغراءات التى تضلل الأفراد والجماعات وتسبب نكبة البشر وهو يلخص رأيه فى المسيحية على النحو التالى :

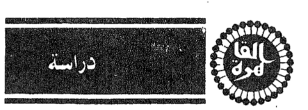
ان الموسوية ركزت على العدل حين قالت سن بسن وعين بعين أما المسيحية فقد ركزت على الحب والتسامح « فقد لا ينفع الناس ان تهديهم تفصيلا إلى الخير بل قد يكون أنجح لو علمناهم الايمان والحب وكبح الشهوة وتركنا عقولهم ان تنظم أمورهم فى حدود ما لا يحرمه الضمير » .

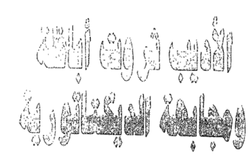
ومن هنا تأتى دعوته الملحة لفصل الدين عن النظم الاجتماعية لأن الدين ثابت والنظم الاجتماعية متغيرة بالضرورة وهما أمران لا يجب أن يتعلق أحدهما بالآخر .

وواضح ان رؤية المؤلف للخلاص تقوم أساسا على الحرية الفردية المطلقة حتى يتسنى للضمير الفردى ان يمارس دوره المؤثر . . لهذا يدعو إلى وقوف الأفراد فى وجه الجماعة اذا تعارضت دعوى تغرق فى المثالية وتحسن الثقة بالضمير الفردى ولا تقول شيئا عن الجرائم الكبرى التى تدفع اليها الشعوب باملاء الضمير الفردى وحده حين يتحول الفرد إلى ديكتاتور يسخر الجماعة لأغراضه .

ومع ذلك تبقى دعوة حرية الضمير على هذا النحو هدفا عظيما يستحق ان يتمرد الفرد من أجله لكن كيف يمكن هذا الآن فى ظل النظم غير الديمقراطية حيث اصبحت الدولة تمثل جهازا بوليسيا رهيبا قادرا على كبت الافراد والفتك فى أى لحظة بمن يتمرد . لكن هذا التمرد فى رأى الكاتب هو الوسيلة الوحيدة لخلاص الفرد وخلاص الجماعة من تأنيب الضمير .

انها رؤية أديب مفكر وعالم ممن يشغلهم أمر اصلاح العالم . . ومن أجل هذه الغاية تجول فى دروب المعرفة المختلفة بحثا عن منهج شامل لتفسير حركة الفكر وقيام الحضارات . . وكانت له اجتهاداته الخاصة فى تفسير التاريخ . . ووحدة المعرفة ◆





الأديب ثروت أباظة ومجابهة الديكتاتورية

مهدى بندق

تتميز العلاقة بين الأدب والسياسة بتوتر خصب يتيح للأديب الفنان أن يبدع بغير حدود . بيد أن الأعمال الأدبية التى نفذت إلى ما وراء الأحداث السياسة إلى علم السياسة ذاته قليلة بل نادرة ، يحضرنا منها الأن رواية « مزرعة الحيوانات » للروائى العالمى جورج أورويل التى تعرض للمذهب الماركسى اللينينى بكثير من النقد فى قالب فانتازى ساخر ، وتحضرنا أيضا رواية الفيلسوف الوجودى جان بول سارتر « دروب الحرية » التى تطرح علاقة عضو الحزب الشيوعى بحزبه لا على مستوى الحدث السياسى بل على مستوى فكرة التنظيم ذاتها ، إذ يخلص سارتر — من خلال مأساة بطله برونيه داخل المعتقل النازى — إلى استحالة احتفاظ عضو الحزب الشيوعى بذاتيته وانسانيته فى نفس الوقت الذى يراد له أن يقوم بواجبه الحزبى تبعا لفكرة الالتزام ومقولات المركزية الديمقراطية ووحدة الفكر والارادة ، وضرورة تطهير الحزب من العناصر الضعيفة والانتهازية و . . . الخ .

أما كاتبنا العربى الأديب **ثروت أباظة** فيركز فى معظم أعماله الروائية على ما يسمى بالنمط الأسيوى للانتاج ، وهو ما أشار إليه كارل فتفوجل فى أطروحة — استعارها منه ماركس فيما بعد — حينما أوضح أن البلدان التى تزرع على حوض النهر الواحد تكون مضطرة لتقبل فكرة الحكومة المركزية القوية باعتبارها ضرورة سياسية للإنتاج ذاته . . فلولا وجود حاكم مركزى قوى لعمت الفوضى واستحال الزرع والجمع ! وطبيعى أن تلد هذه الضرورة المستبد العادل (أو الظالم) وطبيعى أن يُمهِّد المناخ هذا لولادته كل حين .

وفى رواية « شىء من الخوف » مثلا يكثر لدى الأبطال استخدام تعبير « **الكل فى واحد** » وتعبير « **أنت الكل فى الكل** » « **وأنا قلت وعليكم أن تقولوا آمين** »

وفى رواية لؤلؤ وأصداف ، يقول الشاب المتحمس « وجدان » لأبيه القاضى الوقور « عزام » الغاضب من أفعال الحاكم المستبد :

— **ولكن أتنكر ياأبى أن اسم مصر أصبح على كل لسان ؟!**

فوجدان إذن — فى القسم الأول من الرواية وحتى حدوث النكسة — ذائب بكليته ومذوب للوطن جميعه فى شخص الزعيم ، يغفر له كل شىء ويبرر له كافة الأخطاء بل والجرائم لا لشىء إلا لأن اسمه صار على كل لسان !

ومع ذلك فإن كاتبنا الكبير — لأنه ليس أسيراً لكارل فتفوجل أو لكارل ماركس — تراه لا يقنع بتسجيل هذه الصورة الواقعية للمجتمع ، وإنما تراه مرتحلا إلى أعماق الأعماق حيث تبوح الشخصيات بمكنوناتها ، وتتصل بالأحداث إتصالا عفويا حتى لتكاد الرواية المؤلفة أن تصير فى عقل وفى قلب القارىء حدثا فعليا جرى أو يجرى فى الوقت الذى تطالع فيه العين الحروف وهى فى تنوعها — الأحداث والشخصيات — إنما تمثل فضلا عن تصويرها للواقع مجابهة له ورفضاً ومقاومة .

فى رواية « هارب من الأيام » يضيق رفاق الطاغية « كمال الطبال » به وبأفعاله فيأتمرون به ويقتلونه ، وتتكرر الصورة على مستوى آخر فى رواية « خيوط السماء » إذ يدس طبيب الطاغية رئيس مجلس الادارة « فرغلى » عليه السم ، بينما يتخلص أهل القرية من « عتريس » الذى أجبر « **فؤادة** » على الاقتران به بعقد باطل لم يستوف ركن « القبول » بل تم فى ظل الإجبار والاكراه وتزييف الإرادة .

ويدرك ثروت أباظة أن الخطر كل الخطر كامن فى هؤلاء الذين يمتلكون نظرية حتى وإن كانت كما يقول القاضى عزام فى راوية طائر فى العنق — **فاسدة سفاحة قاتلة للانسان فى الإنسان إلا أنها على كل حال نظرية** ، فهؤلاء الناس تحالفوا مع الطاغية الديكتاتور بل وصفحوا عنه ما أنزله بهم من اعتقال وتعذيب ، لأنهم رأوا فى التحالف المرحلى معه وسيلة تكتيكية تقربهم من الحكم . لهذا فالكاتب يتصدى لهم بالكشف والتعرية فتراه يعرض لنماذج منهم (رواية قصر على النيل) يمثل سلوكهم الشخصى خطاً موازياً لعقيدة سياسية تكيل بمكيالين وتزن بميزانين وتراه يتابع تصوير أداءهم السياسى ليرينا بأسلوبه القصصى — كيف أنهم حين منحوا الطاغية ما يحتاجه من غطاء نظرى وايديولوجى قد تسببوا فى إطالة أمد طغيانه حتى كانت الكارثة « **وبدأ الخطباء الحفل وقصد القائمون بتنظيمه ألا يفتتح القرآن الكريم**

حفلهم ، واكتفوا بآيات من الميثاق تخطى القاعة كلها « وما الميثاق إلا صنع أيديهم ووحى عقولهم » ـ ص ٤٢٨ ج ٤ الأعمال الكاملة ومع ذلك فإن تلك العقول النابهة كانت قد ارتضت بوثيقة فكرية انتهازية أصدرها جماعة من مفكرى الاتحاد السوفيتى فى أوائل الستينات ، يوم أن قرر السوفيت ـ لدواع سياسية تكتيكية ـ التضحية بالكيان التنظيمى للحزب الشيوعى لمصرى كسباً لناصر « عدد الامبريالية الأول فى العالم الثالث » فقالوا فى هذه الوثيقة المسماة العالم الثالث .. قضايا وآفاق ما معناه أن البلاد المتخلفة لم تتطور فيها قوى الانتاج الرأسمالية بشكل طبيعى ومن ثم فإن طبقة البورجوازية فى هذه البلدان ضعيفة ونقيضها البرولتياريا ضعيف مثلها ، ولهذا فإن حزب البرولتياريا الثورى فيها غير مؤهل للوصول إلى السلطة ومن ثم قيادة حكمة التحرر الوطنى وقيادة التركيبة الاجتماعية نحو التنمية ، ولابد أن تجد هذه البلدان طريقاً للتطور غير الطريق الرأسمالى وإن لم يكن هو طريق الاشتراكية الكلاسيكى . فالبرجوازية الصغيرة يمكنها بقيادة حزب ثورى ـ فى الغالب من العسكرتاريا ـ أن تأخذ طريق التطور اللارأسمالى وصولا إلى الاشتراكية !

ارتضت العقول النابهة التى حفظت أدبيات الماركسية عن ظهر قلب ، ارتضت هذا التحريف بل وصفقت له ، فقد أتاح لها أن تساوم السلطة على حل الحزب مقابل الافراج عن كوادره المعتقلة فى ذلك الحين ، وأن تظفر بتمثيل فى السلطة نسبى وأن تتوالى مراكز ومناصب هامة فى الدولة . وهكذا صيغ الميثاق بعقلية ماركسية تحريفية وتلفيقية فكان ذلك بمثابة الأساس النظرى لهزيمة الدولة كلها بكافة مؤسساتها وقيمها أمام عدو يعرف تماما ماذا يريد وكيف ينفذ ما أراده .

أدب ثروت أباظة ينتمى إلى مشروع وطنى جديد . يتمثل فى إنتماء مصر إلى أمتها العربية انتماء القلب بجسمه ، حتى وإن تعب القلب واشتكى منه الجسد :

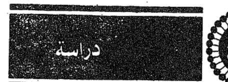
« وعلم الله ما أصبحت مصر معدمة إلا بظروف قاهرة فرضت عليها فرضا ولم تختارها ، وعلى أية حال فقد انفقت مصر على الحروب العربية ما أبهظ مقدرتها بقدر ما أبهظها المتلفون الذين أضاعوا أموالها . . . » ص ٥٨٧ ج ٤ الأعمال الكاملة .



انتماء مصر للعرب ، وانتماء العرب لمصر ليس خياراً لمصر أو للعرب ، إنما هو تقرير واقع لا سبيل إلى إنكاره ، ولتختلف الأنظمة السياسية فيما بينها ماشاء لها الخلاف ، إنما الشعوب فى حركتها اليومية تؤكد هذه الوحدة . كما يؤكد هذا المشروع فى ذات الوقت على انتماء الوطن المصرى العربى إلى عقيدة الإسلام الصحيحة التى جاءت لتسوى بين الناس ـ لا تسوية حسابية ميكانيكية ـ وإنما هى التسوية فى الفرص وفرض حد أدنى للمعيشة الكريمة للفرد وفرض حد أقصى للدخول « حتى لا تكون دولة بين الأغنياء » وهى العقيدة التى تؤكد الفكرة الديمقراطية أعظم التأكيد ، فالانسان فى الاسلام ليس مركزا للكون ولا هو فيه شىء تافه .. إنما هو عظيم بقدر ما يحب لغيره مثلما يحب لنفسه ، ضئيل بقدر ما يغتر بقوته فيمشى فى الأرض مرحا . الإنسان هنا كائن موجود لذاته ولغيره فى آن . وفى رواية « الضباب » تعامل الحاجة بمبة ضرتها كما تعامل إبنة (واحتضنت إبنها ـ بعد موت الضرة ـ كأنه خرج من بطنها ، بل وإحتضنت الابن الآخر لهذه الضرة من زوجها الأول وأفنت نفسها ـ كأى أم حقيقية ـ فى تربية الولدين) لم تفعل ذلك إلا لأنها وضعت قدميها فى حذائى غريمتها فرأت أن لا ذنب لها ولا خطيئة .. وجوهر هذا الفعل هو نفسه جوهر عقيدة تجعل من الآخر صفواً لى وأخا وتوأم روح . عقيدة تجعل معتنقها قادرا على مد الجسور مع المستقبل ، فعالم الأرض هذا الذى نعيشه يتحول يوما بعد يوم إلى قرية واحدة كبيرة ، وسيكون الإسلام دينه المختار ، لا بفعل أناس يحملون الخناجر والقنابل ، وإنما بتأثير أدباء وفنانين وعلماء يدركون حق الإدراك مراد الدين الحنيف وصلاحيته للتطبيق فى كل زمان ومكان بشرط صلاحية الناس أولا لا بشرط الاستيلاء على آلة الحكم وجهاز الدولة .. لأنه فى هذه الحالة ـ أعنى الاستيلاء على السلطة بالقوة وباسم الدين ـ لن نفعل إلا أن نستبدل مستبداً بمستبد ، وطاغية بطاغية ، بيد أن الأدباء الذين يقاومون ديكتاتورية الماركسيين والناصريين سيقاومون أيضا ديكتاتورية الخومينيين وإلى النهاية . ولأن هذا هو فهم ثروت أباظة لطبيعة الإسلام .. نراه يستوحى القرآن الكريم (الذى قال عنه كاتب ألمانى كبير : **إن آداب الأمم تنقسم إلى شعر ونثر إلا العربية فهى شعر ونثر وقرآن**) فيكتب روايتين جديدتين تدور أحداثهما فى أيامنا هذه : طارق من السماء ، والغفران أولاهما صياغة عصرية لقصة موسى عليه السلام ، والثانية صياغة عصرية أيضا لقصة يوسف عليه السلام . وفى حديث خاص مع الكاتب الكبير أبديت شيئا من الإعتراض على منهاج بعض الكتاب الذين يكتبون القصص القرآنى بقلم المؤرخ الذى يحدد اسما وزمنا لفرعون موسى مثلا إذ إنهم بذلك يدينون أجدادهم لصالح قبيلة متخلفة قتلت حتى أنبياءها ، فكان رد ثروت أباظة أنه لم يفكر لحظة واحدة أن يؤرخ أو أن يضع القصص القرآنى فى قالب التاريخ ، لأن الله عز وجل نفسه لم يفعل ذلك ، فقد قال الله عن عدو النبى موسى إنه فرعون ، وفرعون معناها باللغة الديموطيقية ملك ، بغير ألف لام التعريف . وإن الله عز وجل لابد وأن يكون إلى هذا قصد . فالقصة فى القرآن حق وصدق وإن لم يحدد لها زمان معين ومكان معين وواقع معين ، وهكذا فإن إدانة تاريخنا المصرى القديم لا محل له ولا سبيل إليه .

فحضارة شعب عريق أمر لابد وأن يؤخذ بغاية التبجيل وبالعزة القومية الواجبة ولا شك أن مثل هذا الفهم ينفى كل قطيعة ثقافية فى روح الأمة بين تاريخها المصرى القديم وبين تاريخها ـ أو فلتقل حاضرها ـ العربى والاسلامى تمهيدا للعبور إلى مستقبل إنسانى عام وشامل يكون فيه الإسلام هدفاً ويكون فيه المسلمون ـ وفى القلب منهم العرب ـ حملة أمناء الرسالة محمد خاتم الأنبياء والمرسلين . ●





دراسة فى قضايا العالم الروائى عند أمين ريان

حافة الليل : رؤية البصر والبصيرة

د. رمضان بسطاويسى

ـ ١ ـ

تشكل رواية حافة الليل المدخل الطبيعى لحملة ابداعات أمين ريان الروائية والقصص القصيرة ، والقارىء حين يعيد قراءة أعمال أمين ريان ، سيجد بذوراً لمعظم القضايا التى أثارها أمين ريان وتبلورت بعد ذلك فى بقية أعماله الابداعية ، ومن المدهش أن هذه الرواية قد كتبت فى الأربعينات (وعلى وجه التحديد فى عام ١٩٤٦ كما أخبرنى الكاتب بذلك ، لأن الرواية لا تحمل تاريخ كتابتها) وقد نشرت الرواية عام ١٩٥٤ ، وحين نقارن هذه الرواية بما كان مطروحاً فى ساحة الرواية المصرية والعربية فى ذلك الوقت ، فسوف نكتشف ريادتها ، ليس على مستوى البنية التشكيلية التى صاغ من خلالها الكاتب روائية فحسب ، ولكن من جملة القضايا الهامة التى يطرحها الكاتب ، والتى تمثل الجانب الريادى والتنويرى الذى تلعبه أعمال أمين ريان ، ففى تلك الفترة من تاريخ الثقافة المصرية والعربية ، حين كان يكتب نجيب محفوظ ويوسف الشارونى ويحيى حقى ، وغيرهم من المبدعين ، كان هذا الكاتب يكتب روايته ، التى تؤرخ لوعى فنى عال تجاه كثير من قضايا الابداع ، وكثير من قضايا الثقافة المصرية التى يثيرها الكاتب من واقع خبرته الإبداعية ، ومن لا يتفهم أعماله الابداعية الأخيرة فى القصة والرواية ، فيمكنه أن يعود إلى هذه الرواية الأولى فى حياة الكاتب ، لكى يدرك الوعى العميق الذى يختفى وراء أعماله الابداعية ، فالكاتب لديه حس شديد التركيب بواقعه الثقافى والسياسى والاجتماعى ، وهو ينطلق من هذا الوعى التركيبى فى ابداع أعماله ، فالرواية تفسر لنا سر هذا الولع الذى نجده عند الكاتب فى تصوير تلك اللحظات والمواقف الانسانية التى تبدو لفرط بساطتها كأنها عادية ومطمورة وسط نثر الحياة اليومية ، فيلتقطها الكاتب ، ويكتشف فيها أبعاداً جديدة تجسد رؤيته للعالم ، وهذا ما يفعله « آدم » بطل رواية حافة الليل ، الفنان التشكيلى الذى يولع منذ طفولته باكتشاف الخطوط والألوان والأشكال فى بيئته ، ثم يستكمل رحلة الاكتشاف فى اكتشاف الجسد ، حتى يكشف بالمرىء عن اللامرئى ، وتصبح الرؤية البصرية مدخلاً للبصرة الداخلية . فالوعى البصرى والتشكيلى لدى آدم يجعله يحول كل ما يحس به إلى صورة إلى عالم من الخطوط والألوان ، مثلما هو الحال مع الموسيقى الذى يحول كل ما يشعر به إلى نغمات موسيقية تسمع بالأذن ، فتنتقل إلى الوجدان مباشرة ، وهذا لما يفعله أمين ريان فى كل أعماله ، تحويل كل أحاسيسه وأفكاره وقضاياه إلى صور وعلاقات وبنى تشكيلية من خلال لغة القص ، ولذلك لا نجد لديه القصة بمفهومها التقليدى ، وإنما نكتشف معه أثناء القراءة تعريفات جديدة للرواية والقصة القصيرة ، وهذا هو شأن الكاتب المبدع ، الذى ينطلق من تجربته التى تمتد جذورها الحضارية فى أعماق ثقافته ودينه وأعرافه وتقاليده التى يدين بها ويعيش من خلالها ، ولذلك اذا قدر لمستشرق من الحضارة الغربية أن يكتب عن أمين ريان ، فإنه لابد أن يشير إلى الطابع المصرى والعربى الذى تتسم به أعمال أمين ريان ، بل ويمكن دراسة أعمال الكاتب بوصفها تعبيراً عن تطور وعى المبدع العربى بقضايا حضارته ، ويمكن دراستها أيضا بوصفها نموذجاً يبين مدى تطور وعى المبدع العربى بأدوات القص والتشكيل فى الرواية والقصة القصيرة .

والرواية تطرح موضوعات جديدة ، ومن هذه الموضوعات ، موضوع التحقق الوجودى ، هل الفن أم الدين وسيلة للخلاص ؟ ، والتحقق الوجودى ، وهل يعنى تبنى أحدهما نفى الآخر ؟ ، ويناقش من خلال هذه القضية قضية : علاقة الفن بالدين ، ولاحظ أن هذه القضية ضمن القضايا الرئيسية للحضارة الاسلامية التى لا يستطيع باحث أن يتجاهلها ، والمؤلف يطرح هذه القضية من الزاوية التى تحيط بها الأشواك ، لأنه يتحدث هنا عن علاقة الدين بالفن التشكيلى بشكل خاص ، ولا يطرح هذه القضية بتعال ، أو دعى مسبق ، وإنما من خلال نماذج من الفنانين الذين يمارسون الفن والدين فى حياتهم اليومية ، وهو لا يتوقف عند بُعد واحد من أبعاد هذه القضية وإنما يشير إلى أبعاد مختلفة عنهاوسوف نعود إلى مناقشة هذه القضية وغيرها من القضايا فى موضعها من الدراسة لأنه لا يتوقف عند هذا فحسب ، وإنما تقدم الرواية فى الأساس ـ دراسة نفسية وإجتماعية لحالة « الموديل » تلك المرأة التى ترتضى أن تعرى جسدها للفنانين لكى يرسموها ، فى مصر ، أى فى الشرق ، وكيف نفهم قضية الجسد والعرى ، ويطرح المؤلف ـ من خلال الرواية ، الأبعاد البصرية للعرى الفنى والعرى فى الحياة اليومية . وكيف تنظر المرأة لا الموديل لذاتها ، وكيف ينظر الآخرون لها وما هو

فهمها عن تصور الآخرين والمجتمع لها ، وكيف تتصرف نتيجة لهذا فى سلوكياتها الحياتية اليومية . (لاحظ مرة أخرى أن الرواية طبعت فى عام ١٩٥٤) . ولو اكتفى الكاتب بموضوع الموديل ، لكان يحسب له ، لكنه اعتبر هذا مجرد خط لحنى ، لخطوط لحنية أخرى كثيرة تتداخل مع هذا الخط ، لتضع انسجاماً عميقاً ، متعدد الأبعاد ، لأنه قضايا أخرى مثل : هل يكفى الوعى باختلاف الحاضر عن الماضى فى تغيير سلوكنا ، العلاقة بين الفن والأخلاق ، أبعاد العلاقة المتشعبة بين الأنا والآخر ، وينسج الكاتب من هذه القضايا ضفيرة واحدة تشكل فى خطوطها المتقاطعة روايته ، ولهذا فإن هذه الرواية لا تطرح تخطيطاً مبكراً لكثير من القضايا الفكرية والاجتماعية والجمالية التى تُلح على الكاتب فحسب ، وإنما تومىء أيضاً للاجابة عن أسئلة أخرى ذات بُعد فلسفى وهى :

لم الفن فى الزمن الضنين على حد تعبير الشاعر الالمانى شيلر ، وما هو موقع الفن من نسيج الوجود الانسانى بشكل عام ، وقد ساهم فى طرح هذا أن الرواية تتناول جانباً من حياة فنان تشكيلى ، يكتشف العالم من حوله ، ويرقب تطور رؤ يته للعالم ، وتطور الجمالى بأدواته فى التعبير عما يمور فى داخله من انفعالات وأفكار ورؤ ى . وهو لا يرقب هذا التطور ضمن منظومة ذاتية ، تجعل رؤ يته محدودة بأفق ضمير المتكلم (الأنا الواحد) ، وإنما تمتد فى الموقف الواحد لتعرض التجارب وخبرات أخرى لفنانين آخرين يجمعهم مكان واحد وهو المرسم ، ويسلكون موقفاً مختلفاً وكل منهم عن خبرة من خبرات الفن المتعددة وعلاقتها بالواقع والحياة ، وكان الفن هو البؤ رة التى تتجمع فيها حزم الضوء المختلفة ، ضوء الماضى والتقاليد والعرف ، والحاضر الغائب ، والمستقبل المرتقب . فالرواية لا تركز على البطل آدم فى مسيرة تطوره فحسب ، وإنما تصور أيضاً أشخاصاً آخرين مثل « الحاج » ، وحبيب وأطاطة ، وليلى ، والطفلة الصغيرة عجوة .

— ٢ —

١ ـ البناء العام للرواية :

تتكون رواية حافة الليل من ثلاثة أجزاء كل جزء من الأجزاء الثلاثة يكون وحدة من أبعاد الرؤ ية الكلية للكاتب . ففى الجزء الأول من الرواية ، يطرح الكاتب موضوع الرواية ، وهو لا يقدم مدخلاً ولكنه منذ السطور الأولى للرواية نجد أنفسنا داخل العمل الفنى نفسه ، مشدودين إلى استكمال سطوره وصفحاته ، وهو يتجاوز ما ألفناه ما كان سائداً فى ذلك الوقت فى كتابة القصص ، حيث كان المؤلف يلجأ إلى تقديم شخوصه وتقديم التاريخ الاجتماعى والنفسى لهم ، ولكنه فى هذه الرواية نلج مباشرة هذا العالم ، فالكاتب يعرض لخبرة محددة ، وفترة زمنية هامة من حياة بطله « آدم » ، وذلك حين أتاحت ادارة الفنون الجميلة له فرصة تقديم مشروع اتمام الدراسة ، الذى لم يكن قد استكمله فى مرات سابقة ، فيذهب إلى المرسم ، ليتعرف إلى وجوه الزملاء الذين سوف يطالعهم طوال فترة اعداده المشروع فى المرسم ، فعالم الرواية محدود بحدود المرسم كبناء يتكون من عدة طوابق وحجرات ، بداخل كل حجرة منها فنان يرسم ، وبطل الرواية أحد هؤلاء الفنانين ، والمكان هنا يلعب دوراً كبيراً ، فالرواية لا تعتمد على تعدد الأماكن ، وإنما هو مكان واحد « المرسم » ، وهو المسرح الذى دارت فيه حوداث الرواية ، وشهدت انفعالات البطل ، وتطور أفكاره ووعيه ، وحين استلم البطل حجرته ، أعد بها سريراً ، لتصلح لكى يقرأ ويأكل وينام ، أى تصلح لكل أغراض الحياة ، كذلك فى المرسم ككل هو العالم الكبير الذى يضم الفنانين وهو الحياة التى يعرض الكاتب لها . والحقيقة إن المكان فى الرواية لا يتغير إلا نادراً ، كأن يخرج آدم لكى يقابل صديقه « شوقى » ، ولهذا فإن الرواية كان يمكن أن تصلح مسرحية ، لاسيما أن الكاتب قد أعتمد على الحوار كركيزة أساسية فى تنامى بناء العمل الفنى ، وفى صراع آدم مع زملائه الفنانين ، حين يكاشفهم بفكرة اعتزامه الزواج من الموديل أطاطة واعتماد الكاتب على ضمير المتكلم هو الذى جعله يستخدم الحوار كمنفذ للاشخاص الآخرين للتعبير عن خبراتهم وذكرياتهم ، ولكن الحوار العامى كان هنة من هنات الرواية القليلة .

والفصل الأول هو عبارة عن اليوم الأول للبطل آدم فى المرسم ، ويعرض فيه المؤلف كل شخصيات الرواية التى سوف تدور حولهم ، مراقب المرسم عصفور ، والموديل ليلى ، وأطاطة ، والحاج ، وسليم ، والموديل نجفه ، والطفلة الصغيرة عجوة ، وينتهى الفصل الأول بعبارة : « وانتهى اليوم بأن استلمت مفتاح المرسم المذكور وودعنى سليم وهو يصيح لى : روح أهرب بقى ، المرة دى مش هسأل عنك [ص ٢٩ ـ ٣٠]

وفى الفصل الثانى من الرواية ، يعرض المؤلف للقاء الأول بين آدم ، والموديل أطاطة ، فى مرسم أو حجرة « الحاج على » ، ويطرح المؤلف ، علاقته بكل من الحاج ، وأطاطة ، فالحاج بالنسبة لآدم ، هو الدين ، فهو يعرفه بأنه « الحاج على مصور عريق ، لم يلتبس عليه الفن بالدين مثل . . . كان أقدرنا على حفظ توازنه على صراط الله والجمال . ولقد أدى فريضة الحج ليتوب من ذنوب الفن منذ ثلاثة أعوام ، لكنه لم يستطع كبت مواهبه بعد عودته من زيارة النبى أكثر من ثلاثة شهور ، عاد بعدها إلى الفن مدعماً بتفسيرات وحجج جديدة . . . ولنا معاً أحاديث مشهورة لم تؤد إلى شىء ، ولم تحل يوماً مشكلة الدين والفن ، وهو يجهل دافع الفن واستقر على تسميته ابليساً متنكراً ، ولكنه يبغض المجون [ص ٣٠] ، ونلاحظ فى النص السابق أن ضمير المتكلم يدخل فى صميم عمل الكاتب ولا يجعله يتدخل فى وصف الأشخاص والسرد ، وإنما يصبح ضمير المتكلم هو ايديولوجية للذات ، بمعنى أن الأنا تنظر للآخرين من منظور ذاتيتها ، ومن خلال نقط التماس بينهم وبينها ، ولا يصبح للأشخاص وجود مستقل قائم بذواتهم ، ولا يكشفون عنها بحرية ولكننا نراهم فى الرواية من خلال عيون البطل ، فالحاج على ، يجسد بشخصيته بالنسبة لبطل الرواية مشكلة الفن والدين ، ولهذا فهو يختزله ويجرده من كل ملامحه الشخصية والانسانية والفنية الأخرى ، ويبقى على هذا الجانب الذى يهمه . وهذا يعنى أن الأنا هنا حين تتعامل مع الآخر ، لا تدع الآخرين يكشفون عن ذواتهم الحقيقية ، ولكنها تكتشف هى الجانب الذى يعنيها ، من خلال القضية التى تؤ رقها فقضية الفن والدين ملتبسة على البطل ، ولهذا فهو لا يفهم الشخصية التى أقامت مزيجاً منها ، لأنه لا يفهم هذا . . فما زل البطل فى بداية الرواية يريد أن يفهم الأمور بعقله ، مثلما يفهم الفن من خلال بصره المثقف والمدرب .

أما بداية علاقة البطل بأطاطة الموديل ، فالبطل لا يزال محايداً ، بمعنى أن أطاطة كانت موضوعاً محايداً بالنسبة له مجرد موضوع

للوحة للتخرج ، ولهذا فإن كل همه كان التعرف عليها ببصره ، وهو - أى بصره - أداته لاكتشاف العالم ، ويبدأ البطل يغوص ببصره فى أبعاد الموضوع وخطوطه ، فيتأمل تفاصيل خطوط الوجه والأنف ، لكن يوقظه من هذا رد فعل (أطاطة) منه ما حين تبدى انفصالها التام عنه ، وهى اذا كانت بالنسبة له موضوعاً محايداً ، فهو بالنسبة لها ليس كذلك ، فهو موضوع غامض ، ولا تفهمه ، فتبدى رفضها للعمل معه ، لأنها تتذكر أنه فى مشروعه الأول ، لم يحتج الموديل لا ستكمال اللوحة ، وإنما كان يرسم من عقله ، وهذا هو قمة إمتهان الفنان للموديل الذى يرسمها ، حين تدرك محاسنها الداخلية ، أن الفنان لم يعد يقرأ خطوطها ، ويكتشفها ، وإنما صارت بالنسبة له شيئاً عادياً ويمكن استكمال اللوحة من خلال الذاكرة اا صرية للفنان . والكاتب يركز على هذا الانفصال الذى تبديه (أطاطة) عنه ، من خلال حوار ذكى وسريع لا يستغرق سوى صفحة واحدة .

وفى الفصل الثالث يبدأ البطل فى اكتشاف أطاطة ، ويعرض لنا فى الوقت ذاته جزءاً من ذكرياته فى الطفولة حين بدأ اكتشاف التشكيل ، وآدم يكتشف أطاطة ، حين لا يتعامل معها بوصفها موضوعاً محايداً ، وبوصفه فناناً ، لا يقيم معها علاقة انسانية ، حتى كانت تلك اللحظة ، التى تعامل فيها آدم مع أطاطة بوصفه انساناً ، ولم تعد بالنسبة له موضوعاً محايداً ، وإنما مشاركاً له ، حين أتاحت له ظروف المرسم أن يتمدد بجوارها ، فكيتشفها بلغة أخرى غير لغة البصر وحده ، ويراها لأول مرة ، ويعبر المؤلف عن هذا الموقف [وأخذت أراجع ذكريات تلك الليلة ، فى جوف ذلك الشتاء ، قبل أن يحل الربيع بهذا الجسد ، نعم فى زمهرير فبراير ، قبل أن يحل بأطاطة كل هذا القيظ المصرى ، رأيتها لأول مرة] ص ٣٧ وقد بدأ الاكتشاف حين تخلى عن موقفه المحايد ، وصارت بالنسبة له موضوعاً للفعل ، وليست موضوعاً للرؤية . وكان اكتشافه للموديل أطاطة يذكره بأول اكتشافه لقدرته على التشكيل والتصوير ، فيبين المؤلف أن انفصال الطفل عن ما يسمعه فى طفولته ، فالأذن لديه مغتربة ، لا تسمع ما تريد ، وإنما لغة قبيحة ص ٣٧ ، جعلته يركز كل طاقته فى بصره ، كأنه فقد حاسة السمع ، وأخذ يستخدم كل امكانيات بصره فى التأمل ، وقراءة الأبعاد والحركات والظلال والأضواء ، ويستمد الطفل من خلالها كل تجربة وادراك ، ويجيب من خلاله على كل تساؤل أو فضول . فإذا كان طه حسين فى رواية الأيام يجعل الطفل يستخدم أقصى امكانيات الأذن فى اكتشاف العالم ، فإن أمين ريان يجعل بطله آدم يستخدم بصره ، وكانت لديه صعوبة واحدة هى أن يجعل يده طوع انفعال ما تراه ، لكنه لم يجد فى نفسه القدرة على التعبير عن الكائنات التى تتوالد حركتها مسرعة ، فلم يستطع أن يسجل الحنفية العمومية والنساء يتصارعن حولها طلباً للماء ، لكنه حاول أن يتجه إلى الطبيعة الصافية ، يرسمها لكى تبوح بسرها عبر لغة البصر والتشكيل ، حتى أكتملت أدواته ، بدأ يتجه إلى رسم ما كان يعجز عن تصويره .

والمرحلة التالية التى يؤرخ بها المؤلف لتطور وعى الفنان آدم منذ طفولته ، هو دراسته لدرس الحركة وجسم الانسان ، لكى يستخدم لغة الحركة والجسم فى التعبير عن وجود بأسره يحتدم بداخله ، ويبدأ يكتشف نفسه من خلال الأعمال التى يرسمها ، مثلما اكتشف نفسه حين « فعل » فعلته مع أطاطة فى ذلك اليوم من فبراير . ولكنه مع الممارسة اكتشف اغترابه عن نفسه ، بمعنى أن هناك تناقضا داخل ذاته ، فيقول ص ٤١ : « ولكنى شعرت بأننى أدور حول نفسى ، وهُيأ لى أنى أقترب بالعمل اليدوى من المجهول الملح ، ولكنى ابتعد بعملياتى العقلية عن ذلك المجهول » وهذا التناقض بين عقله وجسده ، بين الداخل والخارج ، هو ما يحاول آدم أن يفهمه ، وكل محاولاته فى الفن ، ورؤية الآخرين والحوار معهم ، إنما ترجع إلى هذا الهدف ، فالبطل لا يلجأ للحوار مع الآخر إلا إذا شعر أنه فى مأزق ، ولهذا فإن تألم من حدة التناقض فى داخل نفسه ، اتجه إلى قريب له ، كان يدرس الفن فى أوروبا ، وعاد من بعثته ، واتجه إلى التصوف ، بعد أن أحرق كل أعماله !! ، لعله يجد لديه الحل .



لكن الاستاذ أبو العلا طرح حلاً غريباً ، هو البعد عن الفن ، والتوبة والعودة إلى الله ، وقد اقتنع آدم لبعض الوقت بهذا لأسباب عديدة ، وهى إنبهاره بقريبه الإستاذ أبو العلا ، ورحلته عبر البحار ، ومكتبته الهائلة واللحية الوقورة ، وأعماله الفنية التى كان يراها آدم من المعجزات ، وأصبح من اتباعه فى جماعة صوفية ، واستمرت هذه الفترة سنيناً عديدة ، ولكنها تركت فى نفسه تأثيراً عظيماً . ومن أبرز هذه المؤثرات ، قائمة المحرمات أو التحريم لهذه الجماعة التى أنتمى إليها بطل الرواية ، وأطلق المؤلف على قائمة المحرمات كلمة « عورة » ، ولهذا أصبح التحريم هو أساس كل تفسير فى الاخلاق السياسة والاجتماع والتاريخ والاقتصاد [وكانت كلمة سر الجماعة ومقياسها الوحيد هى كلمة عورة] ص ٤٤ . واستغل زعيم الجماعة الروحية التى انتمى إليها الفنان كل تراث الدين من القرآن والحديث فى اثبات تفسيراته وأحكامه القاطعة - حتى أصبح بطل الرواية شبحاً من أشباح الماضى لا يحيا فى العصر ، وإنما فقد ارادة الماضى وارادة الحياة . . واعتمد زعيم الجماعة فى ذلك على الاغتراب الذاتى والأزمة الروحية التى يعانى بها كل فرد من أتباعه . ويمكن القول بأن هذه أول محاولة للحديث عن الجماعات الدينية والروحية فى فن الرواية على المستوى الذاتى ، ومن خلال فنان صحيح أنه سبقت الرواية أعمالا أخرى لنجيب محفوظ تناولت هذا ، لكنها لم تطرحه بالنسبة لفنان تشكيلى ، فمشكلة الله أو المجهول الملح ، والدين تطرح هنا على مستوى مختلف تماماً عما نجده عند نجيب محفوظ ، نجيب فى روايته يقدم القلق الميتافيزيقى وتساؤل الانسان الملح عن علاقة الله بالعالم ، ومدى رعايته له ، وهل هو موجود أم غير موجود وهذا ما نجده فى روايات أولاد حارتنا ، الشحاذ ، والطريق وغيرها من الأعمال التى انتقل نجيب محفوظ من بعدها من التساؤل الميتافيزيقى عن الله إلى التساؤل الاجتماعى عن العدالة

والحرية أما فى رواية حافة الليل فنحن نلتقى بآدم الذى يريد اكتشاف ذاته بواسطة التشكيل ، ويريد أن يكتشف الله أيضا . إن آدم لا يتساءل تساؤلاً ميتافيزيقيا على غرار أبطال نجيب محفوظ وإنما يتساءل تساؤلا انطولوجيا عن الدين ، كخبرة ضمن خبره الرسم . أى خبرة حياتية ، ولهذا فآدم يده ترسم دائما ، وقد أرجأ بحث الخير والشر إلى مصير مجهول ومستقبل مجهول .

ويؤرخ الكاتب أن سبب ابتعاد آدم عن التصوير للمرة الثانية حتى رأى الموديل أطاطه للمرة الأولى عارية ، وهى تتوسل إلى الاستاذ ألا تخلع ملابسها ، وحين يسألها آدم لماذا كانت ترفض فتقول إنها كانت تخجل ، لأن هذا أول تعامل لها مع قضية العرى ، وكان آدم منذ هذا اللقاء الذى رأى فيه أطاطه وهما صغيرة ، لم يستطع وعيه الدينى أن يتقبل فكره العرى ، ويعجز عن مواجهة الجسد العارى ، الذى لا يتأثر به فراش المرسم وهو بمثابة الألف من ابجدية الفن ولغة التشكيل .

والحقيقة إن موقف البطل من العرى Nude هو الذى جعله يهتم بدراسة الموديل كانسانة فى مجتمع الفن ، حين يختلف نظرة العرى عن نظرة المجتمع له . فالشعوب كلها منذ اليوم الذى بدأت فيه تفكر قد ساورها شعور بالحياء والحاجة إلى الرداء ، وقد ورد هذا الوصف بأسلوب مجازى فى سفر التكوين فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة كانا يتنزهان عاريين ، فى حدائق الجنة بكل بساطة وصفاء القلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا أنهما عاريان وخجلا من عريهما ، والفرق بين الوعى وما قبل الوعى ، أن الانسان فى مرحلة ما قبل الوعى لا يخجل من عريه ، بينما خجل منه بعد ذلك . وكل حضارة من الحضارات لها نظرة مختلفة عن الأخرى فى موقفها من قضية العري ، فنجد فى الحضارة اليونانية القديمة أشكالاً نحتية عارية ومرتدية للملابس على حد سواء وهذا يعنى أنهم قد نبذوا الحياء ، ولذلك نجد لديهم عدداً كبيراً من التماثيل العارية ـ ورغم هذا فقد استخدم الاغريق الملابس فى اخفاء تفاصيل الجسم الصغيرة التى ليس لها علاقة بالتعبير عن الحياة الروحية ، وكانت المادة الرئيسية لاستخدام العرى فى النحت لدى الاغريق تتمثل فى الأطفال مثل ايروى ، الذى يمثل فى شكل طفل برىء ويظهر جمالهم الروحى فى هذه البساطة البريئة . وكانوا يقدمون الابطال الرياضيين فى مظهر عار من الملابس ، وكانوا يستخدمون العرى أيضا لا براز سحر الأنوثة الحسى المحض ، أما الأعمال التى ترتدى الملابس ، فلقد استخدمها الاغريق لا ظهار الوقار الداخلى للروح ، أما فى حضارات الشرق القديم الهند وفارس ومصر القديمة ، فنجد أن الهند تقدس فى بعض دياناتها العرى ، وهذا واضح فى كثير من التماثيل الموجودة فى المعابد القديمة التى ترمز للخصوبة وغيرها ، وكان الجسد الممتلىء هو المثل الأعلى للجمال لديهم ، وبينما فى فارس ومصر ، فنجد أن قضية العرى تتعامل ببساطة ناتجة من طبيعة تجريد فن النحت لديهم .

[ ] وهكذا نجد أن موقف الانسان من العرى بوصفه قضية فكرية وأخلاقية وأجتماعية ودينية يتشكل حسب موقف الانسان الحضارى ووضعه الاجتماعى . والمؤلف حين تعرض لهذه القضية فى هذه الرواية ، فانه طرح أبعادها المختلفة ومستوياتها المتباينة . فعلى المستوى الجمالى ، فإنه يدرس « العرى » بوصفه تعبيراً عن حركة الجسم البشرى فى المكان ، وتبرز تفاصيل الجسم الانسانى أبعاد الحركة وتناغم الأعضاء فى موسيقى حركية تلتقطها العين بيسر وسهولة .

وعلى المستوى الاجتماعى والدينى ، كيف ينظر المجتمع الذى يؤمن بالمرأة كعورة لقضية العرى ؟ وكيف تنظر الموديل لنفسها على المستوى الانسانى ؟

إن الفنان لا يكتشف الأبعاد الحقيقية والانسانية للموديل إلا حين يتعامل معها عبر لغة الجسد فى مشاركة حسية ، أما الرؤية البصرية الخارجية فهى تضعها بالنسبة له فى وضع محايد . وفى الفصل الخامس من الرواية يجسد الكاتب كل هذه القضايا فى وصفه للوحة ، تجتمع فيها الموديل (أطاطه) مع آدم وحواء ، وعيون المجتمع والدين ، التى تشعره الموديل باغترابها وانفصالها عن المجتمع فيقول الكاتب :

[ ] دى العيون اللى خلتك طلعتى من جنس ابن آدم . وطلعتى من البلد . وطلعتى من بيتك وطلعتى من هدومك . وده رسم أبونا أدم وأمنا حواء . وآدى البلد والبيت وآدى الهدوم] ص ٤٩ .

ففى النص السابق تجتمع كل عناصر موضوع العرى كموضوع اجتماعى ودينى حضارى . العيون ، والملابس ، وأبونا آدم وأمنا حواء . وحين بدأ يتكشف له من خلال هذه اللوحة موضوع العرى فى حجمه الطبيعى وعلاقته بكل ما يحيط به ، بدأ البطل يفهم العرى الذى كان يخاف منه ، وكان سبباً فى ابتعاده عن الفن فترة ليست قصيرة للمرة الثانية ، فالمرة الأولى حين لجأ إلى قريبه الاستاذ أبو العلا ، وأقنعه بدخول جماعته الروحية فانفصل عن الفن وابتعد عنه ، والمرة الثانية حين شاهد العرى للمرة الأولى وتعامل معه تعاملاً وجدانياً فهرب من الفن ، لكن حين تحول العرى إلى موضوع ضمن موضوعات التجربة الانسانية الشمولية ، وليس منفصلاً عنه ، زال توتر الفنان تجاهه ، وبدأ يندمج ضمن جماعته من الفنانين ، ويصير منهم ، بعد أن كان خارجاً عنهم ، [شعرت كأن قلبى يستقر فجأة فى مكانه الطبيعى ، وأصبح لفظ الشبان والشابات ، وضحكاتهم فى أذنى أعذب لحن إنسانى كامل] ص ٥١ .

وبدأ الفنان آدم يمتص ما يرى ، ويسمع فى عمق ، فلم يعد ينأى عن البشر ، وإنما يتعلم منها ، وقد عبر عن الزار ، [بإنه أكبر عيد رأته عيناى ، وانتظره قلبى ، واستقبل أعمق سر بغية المأساة البشرية ، فرحت أمتص ما أرى وأسمع فى عمق ودقة من يدرك جيداً إنها أول تجربة وآخر تجربة منذ عصر الغابة حتى الآن .. ومنذ الآن حتى الموت] ص ٥٦ .

التى ينفعل بها ، فحين يرى ليلى متجردة من ثيابها ويراها مرة أخرى محتشمة يشعر نحوها بعاطفة عائلية غريبة ، [وأخذت تعمل بأعماقى أحاسيس غامضة مبهمة حول موضوع الثياب .... ولكنها كانت تدور بين صورة ليلى وقد تجردت كما ولدتها أمها . وصورتها الآن وقد كستها الأقمشة المحتشمة] ص ٥٩

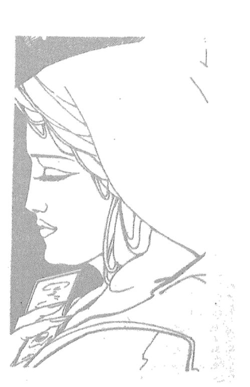
وطوال الرواية نلتقى بهذه التقابلات التى تطرح مستويات مختلفة للشخصية ، فصديد الفنان الذى يتزوج ليلى دون أن يعبأ بأحد ، يكشف عن عجز البطل آدم فى مواجهته من حوله ، فالشخصية المتقابلة هى أداة الكاتب لكشف أبعاد مشكلة البطل ، فما يتم على فى حياة البطل ليس هو نهاية العالم ، ولكن هناك آفاق أخرى للحياة تطرحها النماذج المتقابلة الأخرى ، وهذه الآفاق الأخرى هى التى بدأت تظهر بعد ذلك فى مجموعاته القصصية الأخرى .

والسؤال الذى يطرح نفسه ما هى الوسائل الفنية التى ستخدمها الكاتب فى عرض بناء الرواية من خلال التقابل ، [بالمعنى الذى قدمة باختدين وتودروف] ؟

أعتمد المؤلف فى روايته على توظيف الاسلوب المباشر ، وهو البديل المباشر للمذكرات الشخصية فالاسلوب المباشر يقوم على وصف المعطيات المباشرة لشعور البطل كما تتبدى له فى واقعه المباشر العينى ، وهذا الأسلوب هو الوسيلة التى تجعل القارىء يسير فى خط متواز مع البطل فى رؤيته للعالم ، فضمير المتكلم ، ينمى لدى القارىء شعور الاسقاط النفسى ، وبالتالى يلتقى بتمثل ما يتلقاه فى الرواية ، ويسير معه ، دون أن يستطيع أن يتنبأ ، وإنما يكتفى بالمشاهدة ، ويؤجل التفكير حتى ينتهى من الرواية ، التى تسلمه كل حالة من حالاتها إلى حالة أخرى وتنتقل فى سلامة وشفافية ، ولكن لم يقتصر المؤلف على توظيف الأسلوب المباشر فى القص فقط ، وإنما اعتمد أيضا على الحوار الذى يكشف عن اتجاهات الشخصية تجاه البطل وتجاه الحدث الأصلى ، ولكل شخصية قاموسها الخاص من الكلمات والعبارات والمفاهيم ، وبلغ من حرص الكاتب على صدقة فى نقل الطابع العام لكل شخصية أنه كتب الحوار بلغة عامية فجة ، وإلى جانب الحوار يستخدم المؤلف المونولوج التلقائى ، والمونولوج الذى يعتمد على التذكر لاسيما فى فصول الجزء الأول من الرواية ، وكان يستخدم السرد الذاتى كنمط تعبير نفسى يشف عن الشفافية الداخلية للشخصية ، وبحيث يساعد القارىء فى التعرف بسهولة على رغبات البطل والشخصيات المحيطة .

واستخدم أيضا التقابل ليعبر عن تحولات لشخصية النفسية ، فحين ينتظر آدم أطاطة ، ويجدها لا تحضر ، حين تحضر يشعر بالجفاء من ناحيها ، ينتقل إلى الهند بالنسبة لها ، فكما يهرب من الخارج إلى داخل نفسه ، ويقابل هذا الهروب من خارج المرسم إلى داخل المرسم ، فإنه يهرب من أطاطة إلى ليلى بوصفها ضداً متقابلاً لها ، وكأنه بهذا يعاقب أحاطه على شىء لم تفعله ، إن عجز الشخصية فى فهم الآخر والعالم ، يجعله يرتد إلى طفولته الأولى ، فهى ردة فى المكان والزمان أيضا ، [فقد شعرت بمذلة هائلة وهوان أليم وكأن عودتى إلى حجرتى هى عودة إلى انطوائيتى السابقة ، ثم إلى عاداتى الطفلية القديمة ثم أعود نفسياً جنيناً لا يصلح لعالم الكبار] ص ٦٥ ــ ٦٦

ويلجأ الكاتب دائما إلى تعميق بعض المواقف بخلق حالة موازية لها تماماً ، لكن تختلف عنها فى المحتوى ، فحين يكفر آدم بحبه لأطاطة بسبب تجاهلها له ، نجد أن صديق آدم وهو حبيب بدأ يكفر أيضا بالفن ، وبدلاً من أن يتنامى بناء اللوحة التى يرسمها نجده يهد ما يبنيه ، والأخطر انه بدأ يهد أيضا ايمانه بالفن ، فالأزمة الظاهرة لدى حبيب هى تعبير عن الأزمة الباطنية لدى آدم ، التى تعبر عن الحيرة بين الفن والدين اللذين يضعهما كنقيضين وليسا مكملين لبعضهما ، والمدخل للحديث عن الدين والفن هى الأخلاق ، وقضية الموديل ، فتجربة أدم تجعله ينظر للفن بوصفه متناقضاً مع الدين ، وقد سبق أن أشرنا إلى الأستاذ أبو العلا الفنان الذى هجر الفن ، لكى يتوب عن معاصيه ، ويكون جماعة روحية ينضم إليها البطل ، بعد أن عاش أبو العلا حياته فى الخارج فناناً ، فإذا كانت المناقشة الأولى بين الفن والدين ذات طابع أنطولوجى ، بمعنى أنها تبحث عن طريق بين الفن والدين يوصل إلى حقيقة الوجود ، ولكن لا يجمع بينهما ، فإنه هنا يطرح مستوى آخر لأزمة البطل الداخلية حول التناقض بين ممارسات الفن وبين الدين ، فرسم الصورة العارية ، من وجهة نظر الحاج على هى أثم وعار ، وحتى الموديل



ــ ٣ ــ

التقابل فى رواية حافة الليل :

يعمد المؤلف فى بنائه للرواية على التقابل بين الشخصيات ، فيقدم لكل شخصية نقيضها الآخر ، فمثلا نجد أن ليلى هى نقيض للموديل أطاطه ، ولهذا فإن فهم أحدهما مرتبط بفهم الأخرى ، [قمع أنهما معاً فى مستنقع واحد ، إلا أننى لمت فى حديث ليلى وتصرفاتها ، حركة حيوية للصعود إلى سطح المستنقع . ووضح لى اتجاه أطاطه المضاد .] ص ٦٢ ، والتقابل بالمفهوم البنيوى كما ورد عند تودروف ــ [قدم تودروف دراسة بنيوية للعلاقات داخل الرواية وأطلق على هذه العلاقات اسم العلاقات الخطرة ، وذلك فى دراسته للاكلو ، وذلك فى كتابه : أدب ودلالة ، وقد استفاد كاتب الدراسة من هذا الكتاب استفادة كبيرة] ــ لم يقتصر استخدامه فى تحديد البناء العام للرواية فحسب ، وإنما كان يستخدمه الكاتب أيضا كنتجة لتوضيح مشاعر البطل تجاه الأحداث والموضوعات

حين تأتى لكى ترسم عارية ، فهى تدرك إن هذا إثم وتمارسه على هذا الأساس ، ولكن البطل يرى أن ذلك الرأى خاطىء لأن الطب يتعامل أيضا مع العرى ، ولكن تناقض الحاج على معه يجعل نقطة تلاقيهما صعبة ، واكتشاف هذا التناقض وعرضه يساهم إلى حد كبير فى كشف تصورات البطل المختلفة عن العلاقة بين الدين والفن ، تلك العلاقة التى تؤرق ضميره المعزب ، ولذلك فإن الحاج على ينتصر عليهم واقعيا حين يقول لهم :

[هل ترضى لأختك أن تتعرى هكذا] ص ٦٩ ، ورغم هذا يحاول البطل أن يصنف الحاج على خلف مقولات عقلية لكى يحمى نفسه منه فيقول ، [ولكنى عرفت تلك اللحظة ، أننى أمام السلف الخائف ، والخلف المقلد] ص ٧٠ . وهذا الحوار حول الدين والفن ، يجعل آدم يحاول أن يعيد النظر فى الأسس التى يقوم عليها الفن نفسه ، فالفن هنا ليس هواية أو حرفة وإنما هو تعبير عن وجوده الانسانى الميتافيزيقى ، ولهذا يقول : وراعتنى الأسس التى يقوم فوقها صرح الفن ، وأدركت أنها ليست سوى القيم التى بداخل الفرد نفسه ، وعليها يتوقف تقدير العمل . ص ٧٠ . فالفن لدى البطل هو تعبير عن العمليات النفسية الباطنية للابداع الانسانى ، وبالتالى فهو يرى أن هناك ضرورة للفن على مستوى الفرد ، وهناك ضرورة للفن على مستوى المجتمع أيضا ، ولذلك لابد أن تواكب التجارب العميقة التى يمر بها الفنان نظرية ادراكية للعالم ، حتى لا ينكص على عقبيه ، ويفسر تجربته العميقة تفسيراً خطأ يجعله يرجع إلى الرعب والخجل المرضى الذى يصاحب التفسير الحرفى للدين فإذا كان أدم مؤمناً بالفن ، فإن الحاج يحب الفن ولكنه يخاف منه ، لكى يحمى نفسه ، فيقول عن النحات « الحاج على » ، أنه تنقصه الصراحة ، ولم يبلغ بعد تلك المرحلة التى يقف فيها الانسان موقفاً محايداً من أعماق نفسه ، خيره وشره ، وإيمانه وشكه وحقيقة جوهره ص ٧٣ .

الأنا والآخر :

تتمحور علاقة البطل بالآخرين عبر ثلاثة محاور رئيسية طوال الرواية ، المحور الأول وهو محور الرغبة ، وهذا ما يتضح فى علاقة البطل بأطاطة ، وفى علاقته بليلى أيضا ، فحين تفر أطاطة منه ، ولا تستجيب له ، فإن يقبع فى مرسمه صامتاً لا يصلح لشىء ص ٧٥ ولذلك يقول أيضا فى ص ٧٤ ولكن حين قاطعتنى أطاطه ، فقد شعرت أنه قد قاطعنى جميع الاناث ، ولهذا فإن موضوع الرغبة يرتبط لدى البطل بمفهومه عن الجنس الآخر ، وهو الذى يدور حول الشد والجذب بين الطرفين ، ليصل كل منهما إلى غايته . وفطرة اطاطه الانثوية هى التى دفعت آدم إلى الحب ، ولهذا بدأت لغة الحس تأخذ مساحة أكبر فى التعبير بين تكوينين نفسيين مختلفتين ، وبين تجربتين مختلفتين أيضا . وحين تسربت لغة الجسد إليه ، بجوار لغة الفكر والوجدان ، بدأ يشعر بضرورة الجسد العارى فى التناغم الكونى ، وفى سيمفونية الطبيعة ، لأن لغة الجسد علمته المعنى الحقيقى للحياة ، فتوتره كان ناتجا عن انقياده الأعمى ضد الطبيعة والحياة معاً ، وبالتالى كان يحرم نفسه من كل ثانية من الزمن ، وكل شبر من المكان . والكاتب يستدعى من الذاكرة دائما ما يؤكد ما توصل إليه من رؤى ومن أحلام ، وكأن القصة عنده لغة رياضية تحتاج دائما إلى برهان وإثبات - فإكتشافه لغة الجسد ، جعله يحدثنا عن المحور الثانى من علاقته بالآخر ، وهو محور المشاركة ، فهو كان يشارك صديقه شوقى كل تجاربه كأنها تجاربه هو ، بينما هى فى الحقيقة ليست كذلك ، لأنه يعيش مع شوقى ويشاركه ذكرياته على مستوى الوعى فقط ، ولذلك فحين يتوصل أو يكتشف ما سبق أن اكتشفه صديقه شوقى ، فإنه يسارع بتذكر حكايات صديقه شوقى التى شاركه إياها على مستوى الوعى فيما سبق . فاكتشافه لغة الجسد جعله يتذكر صديقه شوقى الذى أحب امراة ، ونقلت اسرتها من دمنهور ، وحين قابلها بعد عامين كانت قد تزوجت ، لكن عاد الحب الحسى فى غيبة الزوج ، لكن شوقى رفض أن يقوم بهذا الدور لأن زوجها كان يحبه ويثق فيه . أما المحور الثالث فهو محور التواصل ، ويتمثل هذا فى علاقته بليلى ، التى كانت تتواصل معه أنسانياً ، ويرى كل منهما الآخر .

هذه هى المحاور الثلاثة طوال الرواية التى قدم من خلالها الكاتب علاقة الأنا بالآخر طوال الرواية ، وبالطبع هناك محاور أخرى مثل التقابل أو التناقض بين الأنا والآخر لا سيما فى علاقة البطل بالحاج على ، فهذه الشخصية تحتفظ بالمتناقضات فى داخلها ويعيش بها ، بينما البطل يحرص دوماً على الاتساق ، والآخر الذى ينفى الأنا لا يعطيه البطل اهتماماً كبيراً فى ذاته ، وإنما يهتم به كوسيلة لتوضيح حقيقة مايمور فى الأنا من انفعالات وأفكار . .

والحقيقة إن علاقة الأنا بالآخر كما تتبدى فى علاقة آدم بأطاطة هى علاقة معقدة ذات أبعاد ومستويات مختلفة ، فمثلا اذا تأملنا فى هذه العلاقة سنجد فيها الانفصال والاتصال ، معاً ونجد هذا فى النص التالى : وبدأت ترقبنى وأنا أستغرق فى التصوير ، لكننى أقوم بدراستى دائما وأنا أتعمد أن لا يقع بصرها على ، فقد أصبح من العسير أن أحدق فى عينيها وهى المخلوقة التى لا أريد ، وذلك بعد أن نظرت إليها طويلاً بعيون ملؤها الرغبة والتفائل ، كنت أدرس تفاصيل جسمها النضر وأحدق إلى صدرها الناضج كأنى أتشبث بالمثل والقمة التى كرست لها حياتى ، أما عيناها ، فما أن أحدق فيها إلا وأشعر بالشقاء والضيق والنكوص ، كان جسمها ثمرة ناضجة من ثمار الطبيعة ورمزاً لا رتقائها أما عيناها ، فكان فيها التخلف ومأساة الروح التى قهرتها المادة وسحقها الحرمان ، وجعلها تزحف على أرض لا سماء لها .) ص ١٠٩

— ٥ —

استعرضنا فيما سبق كثيرا من القضايا التى تطرحها رواية « حافة الليل » ، وهى نماذج للقضايا التى تطرحها الرواية بمستوياتها المتعددة وليس حصراً لها ، ويبقى أن نشير إلى بعض السمات الخاصة بتكنيك الكاتب

فى الرواية قبل أن ننتقل إلى عالم القصة القصيرة لديه فى مجموعتين هما : « صديق العراء » ومجموعته الأخيرة « الطواحين » ، فالرواية تعتمد على السرد الذاتى للأحداث الداخلية والخارجية ، فهناك مستويان متوازيان طوال الرواية ، مستوى الأحداث الداخلية وهى تتصل بعلاقة البطل آدم بنفسه ، وبفهمه لذاته وللعلم من حوله ، وهذه الأحداث التى تتنامى طوال الرواية تعبر عن تطور وعى البطل ، ويرتبط المستوى الأول بالمستوى الثانى ويتأثر به ، وهو الأحداث الخارجية ، فالبطل يفهم ذاته من خلال تبصره الذاتى ، ومن خلال علاقته بالآخرين والعالم . وقد ساعد على سيادة الحدث الداخلى كمحور للرواية ، إن الكاتب اعتمد على ضمير الأنا كوسيلة لبناء عالمه وتقديمه ، والحقيقة إن استخدام ضمير المتكلم لا يقتصر على هذه الرواية فحسب وإنما يمتد فى كثير من قصصه القصيرة ، وهذا الموضوع « استخدام ضمير المتكلم وضمير الغائب » فى أعمال أمين ريان الروائية والقصصية يحتاج لدراسة مستقلة مستفيضة ، لأنه يكشف عن كثير من جوانب الرؤية الذاتية لدى العالم فى رؤيته للعالم ، فكثير من شخوصه تتصرف فى سلوكها اليومى وفق منظورها الداخلى ، أى وفق تنامى الأحداث الداخلية ، ولذلك فإن الحوار dialague يكشف عن أبعاد الحوار الذاتى Manologue وكيفية تصور الذات للعالم ، فالأساس لدى الكاتب هو الكشف عن الحقيقة الداخلية ، أما العالم كحقيقة خارجية فهو يأتى فى المرتبة الثانية ، ولذلك فالقضايا التى تطرحها أعماله تاتجه عن الصراع بين وعى ووجدان الفرد والعالم ، وتحفل أعماله بالصراع بين الفرد وبين العالم على المستويات المختلفة مثل التراث والآخر والخوف والحرية .

والحقيقة أن هناك مفارقة بين أعماله الروائية والقصص القصيرة فرواياته الثلاث ، « حافة الليل » « والمعركة » و « الضيف » تمنح بيسر وسهولة للقارىء ، وهى عدة بتصور البطل والشخصيات الأخرى عن العالم ، بينما قصصه تمده تحتاج إلى فهم خاص ورؤية خاصة لكى نقف على رؤيته للعالم ، ولهذا فإن قصصه القصيرة تعبر عن الحداثة ، فطريقة كتابته للقصة القصيرة تكشف عن الطابع المعاصر للحياة الحديثة ، وما يحفل بها من تعقيدات وإشكالات ، ولهذا فقصصه القصيرة



تنطوى على أعمال فنية رفيعة أكثر منها نافذة على الحقيقة والواقع . وفى رواية « حافة الليل » استخدم الكاتب تيار الوعى (stream of canscious ness) بشكل مميز خاص به ككاتب ، واستخدم أيضا المناجاة الذاتية (Jnternal Monologue) أما تيار الوعى ، فهو يركز على عقل الانسان والعمليات السيكولوجية أى أنه يغوص عميقاً داخل تلافيف النفس البشرية ، بدلاً من الاهتمام بالحوادث الخارجية . واذا كانت عبارة تيار الوعى بمعناها الضيق ، تعنى الكلمات التى يستعملها الكاتب الروائى للتعبير عن المشاعر والحالات النفسية والعمليات العقلية من شخصيات الرواية فإن عبارة المناجاة الذاتية ، أعنى الكلمات التى تستخدمها الشخصية نفسها فى التعبير عما يجول فى نفسها ويعتمل فى أعماقها ، بطريقة مخاطبة الذات ، مع كون هذه الشخصية واعية بما تفكر به ـ ولقد استخدم الكاتب الحوار لكى يميز بين البطل وبين شخصيات الرواية ، وأصبح الحوار هو الوسيلة التى يعتمد عليها البطل لتحليل شخصيات الرواية وتصوير أفكارها ومشاعرها .

واللغة التى يستخدمها الكاتب لغة فصحى بسيطة فى السرد ، ويستمد لغة عامية فى الحوار ، وقد أوجد هذا ثنائية لغوية داخل الرواية ، فالفصحى أصبحت تعبر عن البطل (الراوى) وهو يتحدث عن عالمه الداخلى ، بينما العامية تعبر عن الخارج ، وعن الالتقاء بين الراوى والشخصيات الأخرى فى الرواية وهذه الثنائية جعلت الرواية تبدو منطوقة ومكتوبة فى آن واحد .

والزمن الذى تدور فيه الرواية هو عام دراسى كامل ، منذ بداية دخوله المرسم فى ربع العام الأخير حتى شهر مارس من العام الذى يليه ، وهى دورة زمنية يعرض خلالها الكاتب فى مساحة ١٩٣ صفحة ، وهذا له دلالة أن الكاتب لا يتوقف عند وصف الأمور الحياتية فى يوم واحد ، وإنما تشغله الأحداث وتناميها ولهذا فإن أجزاء الرواية الثلاثة تعتمد على التطور الداخلى والنقلات المختلفة التى تحدث داخل البطل فى فهم نفسه وفى فهم العالم من حوله . والأجزاء الثلاثة تعبر عن الدورة الثلاثية للذات ، فالجزء الأول هو عرض لطبيعة ذاتية البطل الذى تدور حوله الرواية ، ويتناول طفولته وخبراته فى التشكيل ، وصراعاته المبكرة مع ذاته ومع تصورات الآخرين عن العالم ، وفى الجزء الثانى نلتقى بلقاء البطل بالعالم ممثلاً فى « أطاطة الموديل ، وما ينتج عن هذا اللقاء من ردود أفعال لدى الشخصيات الأخرى ، وفى الجزء الثالث من الرواية ، نلتقى بذات البطل مرة أخرى ، وهو يعيد بناء ذاته بعد خبرة الشد والجذب والصراع التى مر بها فى الجزء الثانى . ونلاحظ أن الدورة الثلاثية ومساحة الزمن أو الخبرة التى يعرض لها الكاتب فى الرواية ، تبين أن الكاتب يعتمد على الزمن بمفهومه النفسى ، وليس على الزمن كوحدة موضوعية ، الزمن فى هذه الرواية هو زمن الذات ، الديمومة النفسية التى يمر بها البطل فى خبرته ، وهى تطول أو تقصر تبعاً لأحاسيسه ، فهو زمن كيفى محض ، لا يلعب فيه المكان أى دور ، ويمكن للقارىء أن يعود إلى اللحظات الزمنية التى صور بها اللقاء الحسى مع الموديل فهى لا تتجاوز خمسة أسطر ، بينما لحظات ضيقه وصراعه تمتد صفحات طويلة . وهذا الزمن الذاتى الذى يستخدمه الكاتب بوعى واقتدار شديدين يعبر عن الجانب القصدى فى رؤية المؤلف وحرصه على أن يقدم رؤية ذاتية للعالم ، ويبتعد بالتالى بالرواية عن مفهوم الواقعية إلى التعبيرية ، وإننى اتفق فى هذا مع تحليل د . نعيم عطية فى أشارته لأمين ريان فى مجلة فصول عدد يوليه ١٩٨٢ حين بين أن أمين

ريـان انتقل من الـواقعية إلى التعبيـريـة ، والحقيقة انه لم ينتقل ، لأنه منذ روايته الأولى ينهج نهج التعبيرية ، والخلاف الوحيد الذى يمكن أن نبديه فى هذا ، هو أن النقد يجب أن يبتعـد قدر الامكـان عن وضـع الأعمـال الابـداعية فى إطـار مدارس جمـالية وتقنيـة جاهزة ، لأن هـذا ينطوى عـلى استسهال وبعـد عن كشف عالم الكـاتب الحقيقى . والفنـان دائـما يضيف الكثـير فى تجـربتـه الابداعية إلى كل ما نعرفه عن الموضوعات التى يعرض لها .

وثمة ملاحظة ينبغى الاشارة إليهـا تميز كتابات أمين ريان فى الرواية ، فالمناخ العام للروايـة هو منـاخ الحزن العميق والأسف لحالة الموديل فى مجتمع متخلف والتعاطف معها ، وقد اختار الكاتب هذا المناخ لأنـه يصور الحالة النفسية أو Mood التى يعكسها نوع الحديث الذى يستعمله الروائى .

وقد عرض أمين ريان لشخصيـاته عن طـريق الحـوار والـوصف ، فهـو يصف شخصياته وضعاً داخلياً وليس خارجياً ، أى يعرض لمجمل خبرته قبل حديثه عن الحاج عـلى وشوقى وحبيب ، ثم يجعـل هـذه الشخصيـات تعبر عن نفسهـا من خـلال الحوار ، والفعل ATCTIAN ، ولذلك كثير من أبعاد الشخصية من خلال أفعالها وتصرفاتها وحديثها إلى بطل الرواية .

لقد أشرت فى بداية حـديثى عن رواية حافة الليل إلى البنية الأسـاسية للروايـة ، والمقصود بالبنية هنا التنظيم الكامل للرواية كعمـل أدبى وفنى ، ويفصح هـذا الترتيب لـلأحداث وتنظيمها وفق بنية معينة عن رؤ ية الكاتب للعالم والقضايا التى يطرحها ، والبنية كمفهوم تظهر عملياً فى رواية حافة الليل فى أشياء كثيـرة ، فتظهـر فى الفكرة الرئيسية للبطل الذى يتنامى وعيه بالتشكيل والعالم ويعانى انفصالاً بين عقله ووجـدانه الفنى ، ويحـارب عـلى جبهتـين ، جبهـة الاغتـراب الذاتى الـذى ينبع من داخله ، وجبهة اغترابه على البنية الاجتماعية السائدة بعلاقاتها الثقافية والتراثيـة . وتتجاور كـل جبهة بجانب الأخرى وتؤثر فيها ، فالبنية تـظهـر فى المـوضـوع ، والشكـل الـذى يستخدمه الكاتب الذى يعتمد على التقابل أو التضاد ، لكي يجسد على نحو جلى عمق التنـاقض بـين آدم والعـالم من حـولـه ، واستخدم الكاتب فى ذلك أرضية للأحداث هى عمله فى مشروع لا نجاز أعمـال فنية للجسـد العارى ضمن مشـروع للتخـرج أتاحته ادارة الفنون الجميلة ، وقد أتاح هذا السياق الذى تدور حوله أحداث الرواية أن الكاتب أكثر من الشخصيات التى تكشف البنية الأساسية للعمل الأدبى ، بل وأوضح السيـاق العوامـل الاجتماعيـة والتـاريخية والثقافية التى تدور فيها الرواية . والحقيقة إن السياق الذى اختاره الكاتب قد مكنه من إظهار قدرته ككاتب وكفنان تشكيلى يفهم خبايا الفن التشكيلى ، ولأنه لـديه معـرفة وخبرة عميقة بالفنانين وصراعاتهم ، فساهم فى نقل المناخ الذى يعيش فيه الفنانين بصدق وجرأة فى الأربعينات والخمسينـات فى هذا القـرن فى مصر ، وهـو يعرض جـانباً من الأفكـار التى كـانت تسـود لـدى بعض الفنانين .

— ٦ —

إن بـداية الـرواية ونهايتهـا تفصح عن التنـامى فى رؤيـة البـطل ومـروره بخبـرة عشناها معـه ، صحيح إن بـداية الـرواية ونهايتها تعبر عن وحـدة أدم ، وتوحـده ، لكن هناك تغيرا كيفيا نلحظه فى اهتمامه فى آخر الرواية بالآخر ، ففى بداية الروايـة نلحظ اقبـال آدم عـلى العمـل والحيـاة ، والتعرف على العالم بعد غيبة طويلة ، فى البـداية تـوحد يكـاد يكون محـايداً ، لكن التوحد فى نهاية الروايـة يعبر عن الـوحشة والأسف ، لأنه يجد نفسه وحيداً [يتطلع إلى ساعة الميدان الشامخة فى وحدتها] ص ١٩٣ والنهاية الحزينة ، تبين أن العالم الروائى عند أمين ريان يقوم على فلسفة مؤداها أن هناك فى العـالم أشيـاء ردئية تجلب الألم ، وهى موجودة فى الواقع الاجتماعى والثقافى وفى وعى البشر أنفسهم ، فالكاتب ليس لديه أمل حقيقى إلا فى تطور الـوعى الفردى ، أما الأمل فى القضاء على التخلف وأزدواجية الوعى ، والفقر والمرض ، فهذا ما لا يرى له بصيصاً من الأمل . ولذلك فالكاتب يبتعد تماماً عن المليودراما ، ويترك خيوط الرواية تنمـو رويداً ، رويـداً ، كأنـه لا يتـدخـل فيها .

وإذا تساءلنا هل تتطور وتتغير شخصيات الـرواية وخصـائصها مـع تقدم الـرواية ؟ والحقيقـة إن هنـاك صنفـين يعـرض لهـما المؤلف ، أولها شخصيات قلقة ، حساسة متوترة ؛ تستجيب لما يحدث حولها وتتغير ، وتعدل فى سلوكها بناء على فهمها لذاتها ، وفهمها للعالم من حولها ، وهـذا ما نجده لـدى آدم ، بـطل الـروايـة ولـدى حبيب وشوقى رفاعى ، والموديل ليلى وأطاطـه ، بينما هناك صنف ثان يأب التطور بطبيعته التى تعـانى من الازدواجيـة فى الـوعى والسلوك ، وهذه نماذج أوردها المؤلف ليزيد من حـدة الصراع ، وليكشف عن طبيعة الموت الذى ينمو خلاله أحداث الرواية ، ومن هـذه الشخصيات ، نجـد شخصيـة الحـاج على ، الـذى يرى فى الفن فجـوراً ويمارسه .

ولهذا فإن الاجابة عن التساؤ ل السابق هو أن الشخصيات تتطور ، وتنمو معرفتنا بخصائصها كلما تقدمنا فى قراءة الرواية ◆



حكاية .. فى أول السقوط

محمود قرنى

« بللٌ فى قميص الهوى »
بللٌ واستوى . . .
فى الصوارى الدليلُ ،
وفى النازلين الطوى .
طالعاً من دمى ،
ناشراً راحتينِ خلاسيتينِ على واجهاتِ المدائنِ ،
يسكنُ عصفورةَ النارِ ، يستأهل القُبّراتِ . . .
التى سقطت فى المدى سنبلهْ .
— . . . إنه الغارُ خبأ سرَّ الفتاةِ وسرَّ الفتى
وأكتفى بالتذكرُ . .
ثم اقتفى خطوةَ الله حتى يُعاقرَ فى خلسةٍ وجدَه ،
ثم يَسْمُر هذا المساء طويلاً . . . طويلاً . . .
فالمزامير مصقلةٌ كالسيوف ،
وداخلةٌ فى الفؤادِ ،
وذاهلةٌ كالمدى .
بللٌ يشتهى . . . بللٌ ينتهى .
بللٌ فى المساء يخبُّ وقامته للحقول المشاكسةِ اللغوَ ،
والسنديانَ ، وتمرتهُ للقرى . .
« والقرى خيمةٌ لليتامى وللفقراء »
والبلاد التى ضيعتنى وخبأتِ الفتنةَ المشتهاةَ ،
يمامات هذا الرحيلِ وبهرجةُ الصولجانِ . .
تشيخُ المواويلُ فى مُزْنِها ،
ثم تفتحُ خابيةً للرحيل وترسمُ سِمَّانةً
للنساء الظميَّاتِ ، . . تفتحُ نافذةً للهديلِ
ومقبرةً للبدنْ .

* * *



أنت فى واجهات المدائن لِم تشربِ الوجدَ . .
من خِرَقِ الصبيةِ النازلين إلى القطفِ ،
والطالعين من الشجرِ السندسى المهادنِ ، . .
ليتك تزجرُ منفاكَ . .
منفى حبيبتكَ القرمزيةِ . .
وهي تفضُ عن الشعر غِبطتهُ ،
وتقبّلُ زيتونةَ اللهِ . . تنشرُ أرديةَ السرِّ فى المنحنى
وتبللُ فضتها بالندى ،
وتؤاخى قرنفلةً فى المدار ،
وقنبلةً فى ضمير الجيادْ .
أيها الشعر . . يا أيها الشعرُ
. . قل للفتى كيف يسكن ضرعَ يماماتِ هذا الرحيلِ ،
وكيف يكاشف تلك الصبية ـ إن حلّ هذا المساءُ ـ
بعورتهِ ،
ويروض كالشعرِ طفلةَ هذا المدادْ .
أيها الشعر إلقِ إلى البحر شرنقةً للتوحدِ ،
والقِ الفتى فى أديم البراءةِ ،
واستفتِ فيمن يجاوز بالعشقِ حدَّ الخطيئة ،
يوغلُ فى المدنِ المستريبةِ مستفتحاً بالندى . .
سِدْرةَ الموتِ متشحاً بالبلاد .

* * *

راودتنى الشوارع عن نفسها ،
[والليلةُ عيدْ]
والحوانيتُ طالعةٌ كالنساء إلى البحر . .
تسكب غبطتها
والجوارى أخذن بزينتهنّ . .
وأطلق مهرتَهُ الفجرُ . . ،
صاح المصلون « آمين . . . . ،
يركَنُ كل اليمام المهاجر للصمت ،
أما النضالُ فللّه درّتُها
وأنا كالثريا . . .
أعلق فى « سورةِ العنكبوت » ◆

المطاردون

جمال فاضل

سميرة شوكت

أمتد الصمت بيننا . رنا الىّ طويلاً . قلت بحنق :
ـــ هذه المرأة ستفسد علينا حياتنا .
ورأسه بين يديه قال :
ـــ لم تنبس ببنت شفة فى حقك .
ـــ لكنها تعكر لحظات لقائنا .
ـــ حذار :
استبد بى الغيظ فأضفت :
ـــ ولا نقاش إلا وهى مطروحة فيه .
ـــ قارب شريد يحوى فى جوفه ولدان جميلان يبحث عن الارادة والشاطىء . . آه . . أين هو ذاك الشاطىء نهديه له .
حتى اللحظات التى تقترب فيها الأنفاس من الأنفاس تطل علينا تلك المرأة . كثيراً ما يحملق فى عينى ثم تشرق على قسمات وجهه سحب رضى . . ويهمس حبيبة . فأترك المكان غاضبة لكنى أعود ثانية إليه . عندما أعاتبه يقول :
ـــ كلنا مطاردون يا سميرة .
الفرصة سانحة . فلماذا لا تُقتنص ؟ آثرت أن يتم ما أريده فى هدوء ما بقيت تلك المرأة تملكه . والحديد مازال ساخناً . قلت :
ـــ حبيبة تقف بيننا والمسافات تزداد . أرى أنه يجب انهاء علاقتنا .
رفع عينيه فى ذهول . يداه تزحفان نحو يدى فسحبتها بسرعة . قال :
ـــ الجرح بالجرح يلتئم
ـــ قبل أن تجفو الروح .
ـــ فليبق كل منا وطناً للآخر .
ـــ حتى لا تشب الكراهية .
التقطت حقيبتى . أسرعت الى الشارع المكتظ بالناس والأضواء . خليط من احساسيس يتنازعنى الحنق والرغبة فى الثورة . والانكسار والبكاء . عندما أستعيد ما جرى .
دمعتان تحاولان ان تخترقا حاجز الصمود . بالفعل تفوزان بالحرية . وتنسابان فتقابلهما أنامل مرتعشة . سنوات مضت . . كانت الأمانى ذابلة حتى التقيت بسمير غريب . آنذاك عاشت المشاعر فترة فى سجن الخوف . غير أن الأيام ما لبثت ان لطفتها .
فى أوقات اللقاء كان يعيد الىّ المرأة التى تخرج من تحت جلدى ثملة بالتدفق . . هائمة على وجهها . . يربت عليها ويودعها فى مخبئها آمنة . فأصبح لى كل الهم .
اللعنة على ثراء عاجز لا يخلق الرضى . ماذا تصنع السعادة طالما الثراء لا يفعل هذا . أمى قالت هذا من قبل . اللعنة على ما قالته ايضاً . . ما تطمح اليه النفس غارق فى اغتراب لا نهاية له . قدمت كثيراً من الثراء الى الجسد فاذا بالرفض هو ما يواجهنى دائماً .

حبيبة موسى

عائدة إلى البيت . احساس غائم بداخلى . استرجعت ماروته لى سناء عن إبنها المهاجر إلى أمريكا والذى أرسل لها خطاباً يطلب فيه ألف دولار نفقات الدراسة فأرسلت له ثلاثة آلاف ولم تتلق رداً منه .
أناملى ترتعش وأنا أضع المفتاح فى الباب . هرعت الى أقرب مقعد . لمحانى فاسرعا نحوى . فى عينيهما خوف . همست لهما وأنا أحبس دمعة :
ـــ لا تخافا امكما بسبعة أرواح . لكن تذكرا انكما ما خرجت به من معركتين . وانكما لن تفعلا بى ما فعله ابن طنط سناء .
واستطردت اروى لهما ما روته لى فاستنكراه واثلجت الفرحة صدرى . وعندما دق جرس التليفون . أدركت انهما ليسا بالبيت . وانهما معه وان اليوم هو الأول من الأيام الثلاثة التى يمكثان فيها معه حسبما ورد باجراءات الانفصال .

جاء الصوت . رؤوم الحاضر فى ظلال الوجه . لكن الماضى دائماً يتسلل ويميط اللثام عن وجه كئيب . فيفلت منى السؤال . . أيها القادم ماذا تريد ؟
أنا مدنية صغيرة مغلقة على ولدين جميلين يملأن أيامى دفئاً ورحمه . ويظفر بجوارهما القلب بالحنان المفقود . هاجس ينذرنى :
ــ حذار من التورط . . التورط .
والطائر وراء الغلالة الشفافة فى اللوحة المعلقة على الحائط فى مرمى البصر . . الطائر فى عينيه الحيرة . ثمة رغبه فى الانطلاق والسكينة . من ملأ قلبى بالسكينة ملأت به قلبى .
قال بتوسل :
ــ لا تجعلى الخوف يدمر ما يمكن ان يزدهر .
ليس لدى غير الصمت له .
أضع سماعة التليفون .
الوجه يطل من اللوحة . . نظراته تهطل امناً .

فيما كانت اجراءات الانفصال تجرى . كشف العناد عن اية علاقة جديدة ثمنها باهظ وقد تدفع الى الهجرة بالولدين .

الماضى والحاضر يتزاحمان على مساحة فى حجم قبضة اليد . لو انكسر الحاضر وتلاقت النفس فى كنف الوجه سيكون الماضى قد انتصر وتصبح المدينة فى قبضة التمزق . الخلاص الخلاص . . كيف ؟ . المغامرة عواقبها مدمرة . ايها الوجه إنك تنفث الخفقان فى الأرجاء . . تأتى فتفيض أنفاس عذبة و تبزغ من بين عظامى المرأة المبكرة فى السنة الرابعة بالكلية والتى تزوجت فى اطار عطائها الدائم . اين كانت الإرادة ؟ .
فى ربوع الزواج غدت الحياة انفصالا دائما . جاء الولدان واخفقا فى فرد أشرعة الاستقرار . كل منا فى جزيرة . . فلماذا لا يكون الانفصال الحقيقى ؟
آنذاك أشتريت أرادتى من رجل آخر غير الذى عرفته وتلاقينا معاً فى ظلال الضوء الساقط بغرفة النوم .
صعقتنى ما اكتشفت برغم ما قدمت . . كم كان قاسياً ومنتهاك أيها الوجه . . توالد الجرح . . ومازال .

سمير غريب

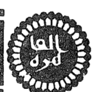
طارد . يطارد . فهو مُطارد . وهى مُطارده . حبيبة موسى دائماً فى الشرايين تطاردها . طائر طامح تحت جناحيه الروح رهينة . وسميرة شوكت معها تخرج الأوجاع . حبيبة قارب أزدهرت فى ظلاله التطلعات .

ــ الوهم هو ما يجب ان نحاربه يا سميرة .
ــ حبيبة جنين الواقع وليس وهماً .
فأضفت بألم :
ــ نحن الثلاثة نطارد بعضنا .

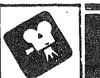
وهم لم يكفوا عن مطاردتك . فهاهو طابور الصباح . وآيات القرآن الكريم . ثم الموجز الاخبارى . بعده ستقطع المسافة الى منصة التكريم لهثاً حيث تتسلم جائزة طابع البريد الفرعونى الذى وضعته . آنذاك أصر مدرس التربية الفنية على تسجيل إسمك فى قائمة الذين سيمنحون جوائز .
دائماً كان يشغلهم ما يزدهر فى النفس . الأسماء بدأت تتلى . . لم تكن فيها . اسماء جديدة تماماً . ولم يكن هناك تفسير لما حدث حتى من مدرس التربية الفنية .

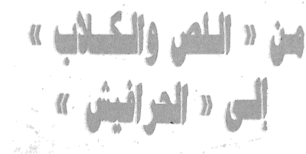
ــ والقلب ؟
ــ ثمنه باهظ .
ــ القلب ؟ !
ــ لقد خرجت من الانفصال بجرح غائر غائر وولدين لا أريد أن أفقدهما

حبيبة يلاحقها الماضى . . يتسلل فى غمرة الدفء . ويلقى بما شملته اجراءات الانفصال فيرتفع بيننا السور .
فى الجوف بدن بلا بيت . بعد أن أصبح البيت الموروث قاب قوسين أو أدنى من البيع . وستردم الذكريات التى اكتظ بها عبر السنوات الفائتة وتحل انفاس وذكريات اخرى . مُطارده من نوع آخر .
ظل الغربة شرع يتراقص . لا بأس منها فكرة جديدة بالبحث مادام نصيبك سيغطى تذكرة طائرة أو فوق سطح سفينة .
والشيب الذى يكسو رأس عازم رضوان العائد من سنوات غربة طويلة يصرخ :
ــ الغنى فى الغربة وطن .
قلت له :
ــ ومن كان بلا بيت .
ــ فليبحث عن جدران آدمية .
ــ ومن كان بلا قلب ؟
ــ الغربة داخله تجرى جريان الدم فى العروق .
همست وأنا اتطلع اليه :
ــ بلا بيت . . لكن بقلب هو حبيبة .
ــ ماذا تقول ؟
غمغمت لا شيء . . لا شيء .
أضاف قائلاً :
ــ ومشروع الارتباط الحالى ؟
ــ على حافة الفسخ .
حزن وعطف يتدفقان فى نظراته . لقد تقطعت الخيوط . والمرسى ضائع . حبيبة كانت ذلك ◆









من « اللص والكلاب » إلى « الحرافيش »

توفيق حنا

عرض على شاشة القناة الأولى فى التليفزيون فى أول أيام عيد الفطر (١٧/٥/٨٨) فيلم « التوت والنبوت » عن رواية نجيب محفوظ « الحرافيش » ومن إخراج نيازى مصطفى و« التوت والنبوت » هى قمة ملحمة « الحرافيش » وفيها الهدف الذى استهدفه نجيب محفوظ والذى مهد له فى كل مراحل ومشاهد ومواقف وتطورات هذه الملحمة التى كنت أرجو أن يتفرغ لاخراجها مخرج يعرف نجيب محفوظ هذه المعرفة التى تسمح له أن يترجم رؤيته ورؤياه فى هذا العمل الضخم الواحد .. وأنا لا أرى إلا صلاح أبو سيف ليكون هذا المخرج .. لقد شوه هذا العمل الكبير الواحد بسبب تمزيقه إلى أجزاء متفرقة مبعثرة متناثرة وعن طريق هذا التمزيق والبعثرة ضاع الهدف الذى أراده نجيب محفوظ عندما أصدر ملحمة « الحرافيش » .. وحدث مثل هذا التمزيق والتشويه فى ثلاثية « بين القصرين » وهو عمل واحد متكامل لا يقبل التجزئة .. ولقد سعدت وأنا أقرأ خبراً يفيد التفكير فى إخراج « بين القصرين » ــ أعنى الثلاثية ــ فى فيلم واحد متكامل .. حيث نشاهد طفولة كمال فى « بين القصرين » ونرى « كمال عاشقاً » فى « قصر الشوق » وأخيرا نرى « كمال كاتبا » فى « السكرية » .. وكم أود أن أقرأ مثل هذا الخبر فيما يتعلق بمحلمة « الحرافيش » ، ونجيب محفوظ كاتب ملتزم فى كل إبداعاته ... وهناك وحدة فكرية ــ أيديولوجية ــ تنتظم كل أعماله .. من « همس الجنون » حتى « صباح الورد » .. وهذا يجب أن يتوفر فى المخرج الذى يفكر فى اخراج أحد أعمال نجيب محفوظ أن يكون مخرجا ملتزما جادا .. قادرا على قراءة سطور نجيب محفوظ وما بين هذه السطور .. حتى تأتى الترجمة السينمائية صادقة وأمينة لرؤية ورؤيا نجيب محفوظ ومرة أخرى لا أرى الا صلاح أبو سيف .. هذا المخرج الواعى الجاد الملتزم الذى أرى فيه الوجه السينمائى الآخر للوجه الأدبى والروائى الذى يمثله نجيب محفوظ ..

● ● ●

فى فيلم « التوت والنبوت » ضاع هدف ملحمة « الحرافيش » فى هذا الملهى الليلى بأغانيه الخليعة ورقصاته وما فيه من دعارة وقمار . وفى آخر لحظة تذكر المخرج هدف نجيب محفوظ .. وجاءت ثورة الحرافيش مفاجئة بدون تمهيد سينمائى وبدون تصعيد للاحداث فى شكل كريشندو يسمح بان يصل هدف نجيب حفوظ إلى المتلقى لقد أراد نجيب محفوظ أن يقول فى ملحمة « الحرافيش » الا نجاة للحارة من كل مظاهر القسوة والاستبداد والاستغلال .. لا طريق أمام ابناء الحارة من الحرافيش عبر طريق الوعى بقوتهم فى اتحادهم ووقوفهم معا ضد كل طاغية مستبد . وهذا ما تحقق فعلا فى الحكاية العاشرة والأخيرة من حكايات « الحرافيش » التى تحمل هذا العنوان الدال « التوت والنبوت » .

واذا كانت الترجمة من لغة إلى لغة أخرى مهما بلغت دقتها لوناً من ألوان الخيانة للنص الأصلى ــ كما يقول المثل الايطالى ــ فكم يكون مدى هذه الخيانة عندما يقدم مخرج سينمائى على ترجمة نصاً روائياً أراد به كاتبه الملتزم أن ينقد هذا الواقع الذى يعيش فيه نقداً بناء بهدف التغيير وإعادة البناء ، ترجمة لا توضح هذا الهدف .

إن اهتمـام نجيب محفوظ بتصـويـر اللصـوص والفتـوات والمنحـرفـين نفسيـاً وأجتماعياً واقتصـادياً إنما يشير إلى هـدف واضـح هو أن هـذا المجتمع الـذى يفـرز هؤلاء جميعاً به خلل ويجب أن يصلح وأن يعاد بناؤه . فاذا صلح المجتمع صلح حال افراده جميعاً . وإذا كـانت الجريمة لا تفيد فكذلك العفوية لا تفيد بدون تغيير جذرى للمجتمع كله . ولهذا أرى علاقة واضحة بين « اللص والكلاب ! » و« الحرافيش » كما أرى فى « اللص والكلاب » افتتاحية للملحمة « الحـرافيش » وأرى أن سعيـد مهـران ارهـاص وتمهيد لعـاشـور النـاجى بـطل « التوت والنبوت » .

● ● ●

أراد نجيب محفوظ أن يصور سعيد مهران فى « اللص والكلاب » ثائراً . . ولكنه ثائر بدون تنظيم ، ثائر فردى ، وما كان لثائر واحد أن ينتصر على نظام كامل بكل أسلحته وقـوانينـه ومخبريـه ورجـال شـرطتـه . . وصحافته . . وكان سعيد مهران وحيدا وهو يحارب الخيانة بكل الوانها وتحققاتها وجبهاتها . . أراد نجيب محفوظ أن يشير إلى أن اللص الحقيقى هـو رؤوف علوان . . المعلم الأول للثائر سعيد مهران . . عندما كان طالباً فقيراً . . ولكن عنـدما أصبح رؤوف علوان جزءا من السلطة ومن النظام خان تلك المبادىء التى لقنها لتلميذة سعيد مهران . .

ونحن نـذكـر بعض تعـاليم رؤوف علوان ـ طـالب الحقوق ـ لتميـذه سعيد مهران . .

« أليس عـدلاً أن ما يؤخـذ بـالسرقـة فبالسرقة يجب أن يسترد »

« سرقات فردية لا قيمة لها . لابـد من تنظيم »

ولكن رؤوف علوان خان هذه المبادىء وتنكر لتلميذه وأصبح واحداً من الكـلاب التى تطارد سعيد مهران .

كـان سعيد مهـران يعى وعيـاً واضحـاً بدوره ورسالته . . يقول لصديقته نور :

« إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين . أنـا الحلم والأمـل وفدية الجبناء ، وأنـا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه » وترد عليه صديقته نور :

« هل تظن أنك ستهزم الحكومة بجنودها الذين يملأون الشوارع »

وفى نهاية « اللص والكـلاب » يقـول سعيد مهران بعد أن حـاصره الجنود : « أخيراً جاء الكلاب وانقطع الأمـل ونجا الاوغـاد إلى حين » وكـانت آخـر كلمـات نجيب محفوظ فى « اللص والكلاب » :

« . . واخيراً لم يجد بدا من الأستسلام ، فاستسلم بلا مبالاة . . بلا مبالاة »

وحتى نتبين علاقـة « اللص والكلاب » بملحمة « الحرافيش » وبخـاصة بـالحكاية الأخيرة « التوت والنبوت » يجب أن نذكـر آخر كلمات سعيد مهران وهو يقول :

« . . ونجـا الاوغـاد إلى حـين » وكأنـه يعلن فى وضوح وجلاء أن المعركة لم تنته . . وأن المعركة مستمرة . .

عـاش سعيـد مـهـران مـطاردا . . وحيـدا . . حـزينـاً . . عـاش ضحيـة الخيانة . . فى كل صورها . . خيانة تلميذه وصديقه . وخيانة زوجته . . وخيانة معلمه رؤوف علوان . . ولم تبق بجـانبه فى كـل المحن والتجارب التى مر بها غير صديقته نور وصـديقه طـرزان (قـام بـدوره فى الفيلم صـلاح جـاهـين) . . ومـا أصـدق هـذه الكلمات التى أستمع اليها سعيد مهران فى حلقـة « الـذكـر » : واحسرتى ، ضـاع الزمان ، ولم أفز منكم ، أهيلَ مودتى ، بلقاءِ ومتى يؤمِّل راحةً مُنْ عمره يومان ، يومُ قَلِّ ويومُ تناء

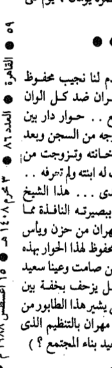
● ● ●

وفى حوار رائع يقدم لنا نجيب محفـوظ ملامح ثورة سعيد مهـران ضد كـل الوان الخيانة فى هذا المجتمع . . حـوار دار بين سعيد مهران بعد خروجه من السجن وبعد أن عـرف أن زوجته خـانته وتـزوجت من تلميذه وبعد أن تنكرت له ابنته ولم تعرفه . . وبين الشيخ على جنيدى . . . هذا الشيخ الـطيب الذى عـرف ببصيرتـه النافـذة مما يعتمل داخل سعيد مهران من حزن ويأس عميقين ويمهد نجيب محفوظ لهذا الحوار بهذه الكلمات « ومضى زمن صامت وعينا سعيد تتابع طابوراً من النمـل يزحف بخفـة بين ثنيات الحصيرة » (هل يشير هذا الطابور من النمل إلى حلم سعيد مهران بالتنظيم الذى يمكن أن يقوم بثورة تعيد بناء المجتمع ؟)

« وإذا بالشيخ يقول :

ـ خذ مصحفا واقرأ .

فـارتبك سعيـد قليـلاً ثم قـال بلهجـة المعتذر :



ـ غادرت السجن اليوم ولم اتوضأ
ـ توضأ واقرأ .
فقال بلهجة جديدة شاكية :
ـ انكرتنى أبنتى ، وجفلت منى كأنى شيطان ومن قبلها خانتنى امها .
فعاد الشيخ يقول برقة .
ـ توضأ واقرأ
ـ خانتنى مع حقير من اتباعى ، تلميذ كان يقف بين يدى كالكلب ، فطلبت الطلاق مجنحة بسجنى ثم تزوجت منه
ـ توضأ واقرأ
فقال باصرار
ـ ومالى ، والنقود والحلى استولى عليها وبها صار معلماً قد الدنيا وجميع انذال العطفة اصبحوا رجاله
ـ توضأ واقرأ
بعبوس وقد أنتفخت عروق جبينه
ـ لم يقبض علىّ بتدبير البوليس كلا . كنت كعادتى واثقا من النجاة . الكلب وشى بى ، بالاتفاق معها . وشى بى ثم .. تتابعت المصائب حتى أنكرتنى ابنتى فقال الشيخ بعتاب
ـ توضأ واقرأ
« قل أن كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله »
واقرأ :
« واصطنعتك لنفسى »
وردد قول القائل :
« المحبة هى الموافقة أى الطاعة له فيها أمر والانتهاء عما زجر والرضا بما حكم وقدر » .

من هذا الحوار الدقيق الشامل كان من الممكن أن يبدع سيناريو فيلم « اللص والكلاب » ولكن السيناريو لم يتمكن من ترجمة هدف نجيب محفوظ ترجمة أمينة دقيقة .. إذ حرص السيناريو على أن يصور لنا مجرما عادياً .. بينما كان هدف نجيب محفوظ أن يدين الكلاب ـ لا اللص ـ إذ أن سعيد مهران ـ من وجهة نظر نجيب محفوظ ـ ثائر فرد ـ ثائر بدون تنظيم .. ثائر فرد أراد أن يغير المجتمع بمفرده .. ومن هنا كانت هزيمته . لم يوضح لنا الفيلم سر هذه العداوة بين سعيد مهران ورؤوف علوان .. واكتفى أن يصور لنا اللص ولم يهتم بتصوير الكلاب .. ولهذا عجز عن ابراز الهدف الذى أراده نجيب محفوظ عندما اعتمد على اخبار محمود أمين سليمان (السفاح بتعبير صحافة اخبار اليوم) وخلق منها هذه الرواية التى افتتح بها نجيب محفوظ مرحلة جديدة فى حياته الابداعية وهى « اللص والكلاب » وضاع هدف نجيب محفوظ فى هذه المطاردة الطويلة المملة التى انتهى بها وانتهت بقتل سعيد مهران .. وقتل معه الهدف ايضا . واعود هنا إلى كلمات سعيد مهران فى قصة نجيب محفوظ .. آخر كلماته قبل أن يستسلم « .. ونجا الاوغاد إلى حين »

وخصص نجيب محفوظ لهؤلاء الاوغاد ملحمة « الحرافيش » وبخاصة حكاية « التوت والنبوت » والتى كان الفيلم الذى اعتمد على هذه الحكاية والذى شاهدته لأول مرة فى أول أيام عيد الفطر ـ كما ذكرت ـ وراء هذا الحديث عن أعمال نجيب محفوظ التى شوهت واسىء ترجمتها سينمائياً باستثناء تلك الأعمال القليلة التى أخرجها صلاح أبو سيف ، وذلك لأن واقعية صلاح أبو سيف تتفق فى كل خطوطها مع واقعية نجيب محفوظ بالاضافة إلى أن صلاح أبو سيف يمتلك هذه اللغة السينمائية القادرة على ترجمة أهداف نجيب محفوظ فى نصوصه الراوئية .

● ● ●

فى حكاية « التوت والنبوت » لم يكن عاشور ثائراً فرداً .. تمكن عاشور أن يجند الحرافيش وانتصر بهم على الفتوة الطاغية حسونة السبع ..

لم ينجح السيناريو ولم يوفق المخرج فى تقديم هذا الهدف العظيم الذى استهدفه نجيب محفوظ ... وكان من الممكن أن تكون الصورة المرئية أقوى وأوضح من الكلمة المكتوبة ولكن كان العكس هو الصحيح ...

يصف نجيب محفوظ بداية ثورة الحرافيش فى هذا الحوار بين عاشور والحرافيش فى سوق الدراسة .

وذات يوم طرح عاشور هذا السؤال على الحرافيش
ـ ماذا يرجع حارتنا إلى عهدها السعيد ؟
وأجاب أكثر من صوت
ـ أن يرجع عاشور الناجى
فتساءل باسماً
ـ هل يرجع الموتى
فاجاب احدهم مقهقها
ـ نعم
قال بثبات
ـ لايحيا الا الاحياء
ـ نحن احياء ولكن لا حياة لنا
فسأل
ـ ماذا ينقصكم ؟
ـ الرغيف
ـ بل القوة
ـ الرغيف اسهل منالا
ـ كلا
فسأله صوت
ـ أنك قوى عملاق فهل تطمح إلى الفتونة ؟
وقال آخر

ــ ثم تنقلب كما انقلب وحيد وجلال وسماحة وقال ثالث

ــ أو تقتل كما قتل فتح الباب

فقال عاشور

ــ حتى ولو صرت فتوة صالحا فما يجدى ذلك ؟

ــ يسعد فى ظلك .

قال آخر .

ــ لن تكون صالحا أكثر من ساعة .

فتساءل عاشور

ــ حتى لو سعدتم فى ظلى فماذا بعدى ؟

ــ ترجع ريمه لعادتها القديمة .

وقال رجل

ــ لا ثقة لنا فى أحد ولا فيك أنت !

فابتسم عاشور قائلا .

ــ قول حكيم .

وقهقه الحرافيش فعاد عاشور يتساءل

ــ ولكنكم تثقون فى أنفسكم

ــ وما قيمة أنفسنا ؟

فتساءل عاشور

ــ أتحفظون السر ؟

ــ تحفظه من أجل عيونك .

فقال عاشور بجدية .

ــ لقد رأيت حلماً عجيباً .. رأيتكم تحملون الينا بيت .

وقهقهوا طويلاً ثم قال رجل مشيراً إلى عاشور

ــ هذا الرجل مجنون بلا شك ، لذلك فانى أحبه .

● ● ●

كان من الممكن أن ينبع السيناريو من هذا الحوار .. ولكن السيناريو لم يستفد من هذا الحوار إلا بجزء يسير منه اضافه إضافة سريعة ومتسرعة وجاءت مفتعلة إذا لم يكن هناك تمهيد درامى لها .. ثم يصور لنا نجيب محفوظ ثورة الحرافيش هذا التصوير الدقيق البليغ وجاءت هذه الثورة فى الفيلم فى صورة هزيلة ضعيفة .

عهد نجيب محفوظ لثورة الحرافيش بهذا الحوار بين عاشور والفتوة الطاغية حسونة السبع فى قهوة الحارة والذى ينتهى بأن صاح السبع :

ــ اذهب على قدميك وإلاّ ذهبت على نقالة .

فوقف عاشور وشد على ثبوته .. اندفع صبى القهوة خارجاً منادياً رجال العصابة . هرع الأخرون إلى الحارة خوفا .

انقض السبع بنبوته وانقض عاشور بنبوته فارتطم النبوتان بعنف جدار متهدم ونشبت معركة غاية فى الشدة والقسوة وجاء رجال العصابة من شتى الانحاء ، فاختفى الناس من الحارة واغلقت الدكاكين وامتلأت النوافذ والمشربيات .

واذا بمفاجأة تدهم الحارة كزلزال مفاجأة لم يتوقعها احد .

تدفق الحرافيش من الخرابات والازقة صائحين ملوحين بما صادفته ايديهم من طوب واخشاب ومقاعد وعصى وحجارة تدفقوا كسيل فاجتاحوا رجال السبع الذين أخذوا ، وبسرعة انقلبوا من الهجوم الى الدفاع .

واصاب عاشور ساعد السبع فأفلت منه النبوت . عند ذاك هجم عليه وطوقه بذراعين ، وعصره حتى طقطق عظامه ، ثم رفعه إلى ما فوق رأسه ورمى به فى الحارة ، فتهاوى فاقد الوعى والكرامة (وفق الفيلم فى تصوير هذا المشهد) احاط الحرافيش بالعصابة ، انهالوا عليهم ضربا بالعصى والطوب فكان السعيد من هرب ، وفيما دون الساعة لم يبق فى الحارة الا جموع الحرافيش وعاشور » .

وتنتهى هذه السيرة الشعبية للحرافيش التى أبدعها نجيب محفوظ فى هذا الشكل الجديد من رواية السير الشعبية بهذا الحوار بين شيخ الحارة والفتوة الجديد عاشور الناجى .

سأله شيخ الحارة

ــ والسادة والأعيان ماذا يكون مصيرهم ؟

فقال عاشور بقوة ووضوح

ــ أنى أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش ، وأكثر مما أكره الاعيان

● ● ●

العدل إذن هو الهدف الذى استهدفه نجيب محفوظ فى هذين العملين المتكاملين « اللص والكلاب » و« الحرافيش » والعدل والكرامة والحرية هى الأعمدة التى يقوم عليها كل إبداع نجيب محفوظ الروائى ..

● ● ●

كل من شاهد تلك الأفلام التى اعتمدت على أعمال أدبية لشكسبير أو تشيخوف أو جوته أو هيجو أو دستيوفسكى أو تولستوى أو كونراد أو توماس هاردى أو لوركا أو تنسى وليمز يمكنه أن يلمس ما أريده بالامانة فى ترجمة نص أدبى إلى عمل سينمائى .. والأمانة هنا اعنى بها الوعى والصدق واحترام النص الادبى .

ن . محفوظ

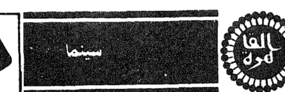
واذا كانت اللغة التى يستخدمها المتكلم أو الكاتب أو الشاعر تعبر عن مدى تمكنه من أداته اللغوية ومدى ثقافته ومدى وعيه الإنسانى والحضارى هكذا تعبر اللغة السينمائية التى يستخدمها المخرج (أو السيناريست) عن مدى وعيه الفنى والثقافى والإنسانى والحضارى ومدى احترامه وفهمه للنص الذى يبدع منه عملاً سينمائياً .

ولكنى أتساءل هنا لماذا نجد أن أغلب الأفلام التى اعتمدت على نصوص أدبية وبخاصة أعمال نجيب محفوظ لم ترتفع إلى مستوى النص الأدبى موضوعاً أو مضموناً أو هدفاً .. واسمح لنفسى هنا أن استثنى مخرجاً واحدا هو صلاح أبو سيف الذى أرى فى أبداعه السينمائى الوجه الآخر لابداع نجيب محفوظ الأدبى من حيث التعبير عن الواقع المصرى تعبيراً واقعياً هادفاً .. صادقاً وامينا .

● ● ●

واخيراً اختم كلمتى هذه بكلمات جوته وهو فى الثلاثين من عمره .. كلمات تعبر عن مدى وعى هذا الكاتب الشاعر والعالم بمسئوليته وبرسالته الحضارية والانسانية :

إن الرغبة فى أن ابنى هرم وجودى ، بعد أن ارسيت أساسه ، وأن ارتفع به إلى أعلى ما استطيع فى الفضاء ، هذه الرغبة تستولى على سائر رغباتى ، ولا تكاد تتخلى عنى ، ولذلك لا اجرؤ على التأخير ، فقد تقدمت بى السن ، وليس بعيدا أن يفاجئنى الموت ، وأنا فى غمرة عملى دون أن أتم البناء لبرج بابل ، وعلى كل فانى اذا مت فان الناس سيذكرون التخطيطات الجزئية للبناء ، وإذا لم أمت فانى بمشيئة الله سأتم البناء » ◆





سينما الرعب : الرحيل الى العالم الآخر

د . جمال عبد الناصر

فلنرتحل سويا فيما وراء حدود مداركنا للواقع واعتقادنا الواهى أن الهُنا والآن هما كل ما هناك ، ولنرتحل فيما وراء تصوراتنا الناقصة لما هو حقيقى أو ممكن . فلا يهم إذا أخذنا ذلك إلى الفضاء الخارجى أو الأحلام المروعة ، إلى المستقبل الجهنمى أو الماضى الإبليسى أو حتى إلى أبعد النجوم أو أقرب الكواكب . ولا يهم اذا ذهبنا بطبق طائر أو على عصا مقشة ، فى عربة الزمن أو بتعويذة سحرية ، كما لا يهم إذا كانت متعة الترحال كامنة فى كيفية معطياته الشائقة أو فى اكتساب أبعاد جديدة لمداركنا عن حقيقة الطبيعة البشرية . ففى الترحال نفسه يتوحد الخيال العلمى والمجهول ليعزفا سيمفونية الرعب .

ونظرا لوجود مواطن الضعف ودوافع الجريمة وميول الشر فى تلك الطبيعة البشرية ، كان من أهم وأخطر موضوعات روايات الخيال العلمى أبراز سلبيات التقدم العلمى والارتقاء التكنولوجى . فعلى الرغم من أن الخيال العلمى حاول فى بداية مشواره أن يبشر بمقدم عصر ذهبى للانسانية من خلال العلوم الحديثة والتكنولوجيا المتطورة ، فقد راح الأمل فى نشوء عالم يوطوبى يضعف كلما ازدهرت روايات الخيال العلمى . ولهذا فإن أعظم قصص الخيال تتضمن الكثير من النقد الاجتماعى المتعلق بحقيقة مؤداها أن طبيعة الإنسان تعجز عن التكيف مع ذكائه وإبداعه العلميين . وقد يأخذنا مؤلفو تلك القصص إلى الفضاء الخارجى أو الكواكب النائية الغريبة ، أو إلى خارج التاريخ أو عوالم تضاهى عالمنا ، ولكن أينما ارتحلنا واجهنا الأخطاء الجسيمة لطبيعتنا البشرية ، وخاصة إذا وجدنا أنفسنا نطل على مجتمعات الغد التى قد تقوم على كوكبنا ؛ فالقلة القليلة من تلك المجتمعات تجعلنا نشعر بالطمأنينة تجاه مستقبل الإنسانية . وكان ذلك واحدا من أهم الموضوعات التى تشغل تيار الأدب الحديث بالاضافة إلى قصة الخيال العلمية ، التى تفجرت أصلا من الثورة الصناعية وواكبت تقدمها . فلقد شعر بعض الأدباء بالاستياء تجاه عواقب التكنولوجيا ، والقلق من تحول الإنسانية إلى جيوش صناعية تتصارع من أجل طحن الإنسان ، مما دفع الكاتبين (جورج اورويل) و (الدوس هكسلى) إلى خلق عوالم مستقبلية تقرع أجراسها لتنذر بالخطر المحدق الذى نحن متجهون اليه .

والأدب الروائى بصفة عامة ليس مجرد تعبير عن نزعة الهروب من الواقع بالاستغراق فى الخيال ، وإنما هو امتداد وتوسيع لأبعاد ذلك الواقع من خلال إطلاق العنان للخيال وإتاحة حرية الحركة للتصور . وهنا يمارس الرعب القصصى مهام وظيفته ، مولدا استجابة عاطفية عميقة لدينا . فنحن نقرأ قصص الرعب لشعورنا بالهلع بينما نحن فى مأمن ، ونعيش ألغازها الغريبة وأحداثها المرعبة التى يتجمد لها الدم فى العروق ، مع إمكاننا السيطرة عليها أو وضع حد لها بأن تغلق الكتاب . ولذلك فإننا نشغف حبا بحكايات الرعب لأنها تحطم أى قيود قد تلجم الخيال ، وتثير النفس ، وتضعنا فى حضرة كل ما هو غامض وغير متوقع ويشق علينا احتماله . وهذا ما تحققه قصص الخيال العلمى بطريقتها الفريدة التى تمزج الشعر بالعلم والخيال بالحقيقة ، كما يبدو جليا فى روايات واحد من أفضل مؤلفى قصص الخيال العلمى والذى ساهم بقدر كبير فى خلق أسطورى العصر الصناعى ألا وهو (راى برادبرى) .

و (براد برى) حقق شهرته مبكرا من خلال الشاشتين الكبيرة والصغيرة ، من حيث عولجت روايته « فهرنهايتى ٤٥١ » سينمائيا (١٩٥٣) ، كما تحولت مجموعته القصصية « من تاريخ المريخ » (١٩٥١)



إلى حلقات تليفزيونية . والرواية الأولى تصور مجتمعا مستقبليا منفرا يسعى إلى محو العلم والعلوم بحرق المراجع وأمهات الكتب ، كما تدور القصص حول كوكب المريخ ومحاولات البشر للوصول إليه . وأهم ما يشغل (براد برى) فى تلك الأعمال هو مدى تأثيرها فى القارىء ، تماما كما هو الحال لدى سابقه (ادجار آلان بو) المتميز فى الفانتازيا الامريكيه ، الذى أولى الإثاره إهتمامه دون الخط الدرامى أو البناء القصصى أو الشخصيات . وينبع التأثير عند (براد برى) من خلال أسلوبه النثرى الفريد بما يحويه من كلمات ذات أصداء وعبارات رنانة وصور مثيرة تندفع جميعها فى تيار موسيقى رقيق . فبأسلوبه هذا يقدر على وصف الأشياء الاعتياديه والمناظر الطبيعية ، التى يبنى من خلالها صرحا من الأجواء المرعبة ذات الغموض والتهديدات المفزعة واللمحات الظلالية لأشياء ومخلوقات تعبر الحدود من عالم الظلمات إلى عالمنا الواقعى . كل ذلك جعل عشاقه يطلقون عليه لقب (الروائى الشاعر ذو الاحساس المرهف) ، (فبراد برى) يشده دائما الحنين إلى الماضى حيث خيم السلام والبراءة على مدينة مسقط رأسه ، ولذا فانه يندب زوال الخيال والرومانسية والجمال والسحر من حياتنا بحلول آلات الدمار التكنولوجية مع العصر الصناعى . وينعكس ذلك فى كتاباته الفانتازية مثل قصصة المعنونة « بلد اكتوبر » (١٩٥٥) بمخلوقاتها الخارقة وروايته « شىء شرير يأتى هذا الإتجاه » (١٩٦٣) بأشباحها المرعبة ، ومجموعاته القصصية الأخرى مثل « رجل الإيضاح » (١٩٥١) ففى قصة « الحاجب ٢ » (١٩٥٠) يلقى أعضاء جماعة أعداء الفانتازيا حتفهم على أيدى دعاتها الذين يستخدمون أبشع وسائل الإرهاب ، كما يواجه مبدعو الفانتازيا فى قصة « المنفيون » (١٩٥٠) أعداءهم القادمين من العالم التكنولوجى ليمحوا وجودهم وتشهد قصة « ساعة الصفر » (١٩٤٧) مقدم اناس آخرين يأتون إلى مسرح أحداثها من عالم مجهول يقع فيما وراء مداركنا الحسية .

والرحيل من العالم الآخر أو إليه يأخذ شكلا أدبيا مميزا يمكن تتبعه فى قصص المغامرات الخاصة بالسيوف والخوارق . وتلك القصص تقدم بصفة عامة شخصية البطل المغوار ذى العضلات المفتولة والقلب المستأسد وهو يجتازه أرض الفانتازيا حيث السحرة الشرار والشياطين الأرجاس والوحوش الضاريه والحور العين رهن إشارته . فيدور الموضوع الرئيسى حول تيمة البحث والتنقيب الذى يجب على البطل فيه أن ينحت طريقه الدموى من خلال حشود من خصومه المسلحين وأعدائه الخارقى القوة كى يواجه قوى الظلام التى تسبب كل المتاعب . ويصف بعض النقاد هذه النوعية من الحكايات بفانتازيا البطولات ويرجعونها إلى أصولها الميثولوجية فى الملاحم الكلاسيكية وروما نسيات العصور الوسطى . إلا أنها ازدهرت وزادت بشكل ملحوظ فى أمريكا فى الثلاثينات والأربعينات فكان من أبرز كتابها (روبرت هوارد) صاحب الخيال الخصيب والنزعة إلى سرد الأحداث المتهورة والصراعات العنيفة ، التى ضمنها قصصه عن الرعب الفانتازى بأبطالها الذين يحملون السيوف مثل(كنج كل) و (يران ماك مرون) و (كونان السيميرى) الهمجى الجمور ، وهو يعد أول وأعظم مقاتلى قصص السيوف والخوارق حتى يومنا هذا ، كما ان مغامراته مستمره فى القصص والروايات الحديثه التى راحت تستخدم تقاليد الرعب بكثرة ووضوح بما فيها الأمور الميتافيزيقية والأشباح التى تتعقب وتحاصر البطل ، هذا إلى جانب عناصر الخيال العلمى من أسلحة وذخائر فضائيه وكائنات آليه غريبه ومخلوقات مرعبه .

ومن كتاب قصص السيوف والشعوذه أيضا الكاتب الأمريكى (فرتز ليبر) والبريطانى (ميكل موركوك) . فصنع الأول اسمها له فى مجلة « حكايات غريبة » ـ تماما مثل (هوارد) من قبله ـ وصار من مؤلفى لونى الرعب الخالص والرعب العلمى . ومن بين أعماله « التف أيها الظلام » (١٩٥٠) و « استحضر روح الزوجة » (١٩٥٢) و « الزمن العظيم » (١٩٦١) و « المتجول » (١٩٦٤) و « شبح يهيم فى تكساس » (١٩٦٩) . ومن بين أبطاله الخالدين (فافهرد) و (جراى موسر) اللذان ظهرا للمرة الأولى فى عام ١٩٤٢ ، واستمرا حتى السبعينات يجولان ويصولان فى عوالم السحر والشيطنه . أما (موركوك) فقد بدأ كتاباته بشخصية مخالفة لمفهوم البطولة ففى (الريك ملنيبون) نجد إنسانا ذا طبيعة هيولية متقلبة يستمد قوته من سيفه الدموى كما فى رواية « جانب العواصف » (١٩٦٥) . ثم اتجه (موركوك) إلى ابطال آخرين فى رواياته التالية مثل (رونستاف) و (كورام) و (اريكوز) كما فى « البطل السرمدى » (١٩٧٠) و (جيرى كورنيليوس) بطل المستقبل ذى الأوجه العديده فى « البرنامج الأخير » (١٩٦٨) .

ولقد برع كتاب آخرون فى كتابة قصص السيوف والخوارق نذكر منهم (ل . سبراج دى كامب) و (ادمون هاميلتون) و (هنرى كاتنر) و(بول اندرسون) و (جاك فانس) و (روجر زيلازنى) و (جون برانر) و (روبرت هينلين) . راح هؤلاء يتناولون بشكل أو بآخر موضوع بطل عصرنا التكنولوجى هذا وهو ينتقل إلى مملكة تعرف القليل من التكنولوجيا إذ تسيطر عليها علوم السحر وقوى الظلام ، كما هو الحال عند (هينلين) حيث يرتحل بطله إلى عالم يجهل معنى التكنولوجيا فى رواية « طريق المجد » (١٩٦٣) ، وعند (الكس كامفارت) حيث يدخل بطله أرض الخيال برأسه التى تملؤها الأفكار الفلسفية الميتا فيزيقية والقضايا المنطقية فى رواية « تتراش » (١٩٨٠) . ويبعث (ادجار رايس باروز) أبطاله إلى كوكبى المريخ والزهرة لينغمسا فى مثاقفات السيوف وعمليات إنقاذ الفتيات من براثن الوحوش كما يستخدم (لاى براكت) نفس مسرح الأحداث فى روايته « سيف رينون » (١٩٥٣) . ويعرض (ماريون زيمر برادلى) أبطاله القادمين من عوالم متقدمه تكنولوجيا لمبارزات بالسيوف على سطح كوكب تغمره أمور الشعوذه فى رواية « السيف المسحور » (١٩٧٤) .



وبينما عاد بعض الكتاب بأبطالهم إلى الماضى البعيد كالعصر البرونزى أو الحديدى انطلق آخرون إلى عوالم المستقبل . فجعل (جاك فانس) بطل قصته « الساحر مازيريان » (١٩٥٠) يقطن المستقبل بعد دمار كوكب الأرض ، كما جعل (روجر زيلازنى) بطله (ديلفيش الملعون) يطير بحصان نصف آلى نصف شيطانى إلى أجواء المستقبل .

وبالإضافة إلى مزج الخيال العلمى بمغامرات السيوف والخوارق تم أيضا مزجه بقصص الأشباح المفزعة على أيدى نخبة لا بأس بها من الكتاب منذ الأربعينات ، مثل (جاك ولياسون) فى « فيلق الفضاء » (١٩٤٧) و « أكثر ظلاما مما تظن » (١٩٤٩) ، وهى رواية مروعة بموضوعها التذاؤبى المصحوب بفروع العلم المختلفة كالأنثربولوجيا و (هنرى كاتنر) فى « العالم المظلم » (١٩٦٥) ، و (ثيودور ستورجيون) فى « الجواهر الحالمة » (١٩٥٠) و « بعض من دمك » (١٩٦١) ، و (جيمس بليش) فى « حياة للنجوم » (١٩٥٧) و « عيد الفصح الأسود » (١٩٦٨) و « يوم ما بعد المحاكمة » (١٩٧١) . ومن الموضوعات التى وظفها هؤلاء الكتاب ذلك الذى يتعلق بالقوى الغاشمة التى يعتقها السحرة ووكلاء الشر فى صورة مخلوقات بغيضة . فالكاتب الشهير (هـ . ب لفكرافت) يقدم مخلوقات مرعبة ليست أشباحا ولا مصاصى دماء وإنما كائنات شريرة لا يمكن تصورها ، وجدت على ظهر البسيطة فى يوم ما وتحاول ذلك مرة ثانية لتعيد فرض سلطانها الجهنمى . ولكنها فى حاجة إلى من يمكنها من تخلص حواجز



الزمان والمكان ، كساحر مثلا ليقرأ التعويذة المناسبة فينفتح معتقل الشياطين على مصراعيه . ولقد أعطى (لفكرافت) اسم (كتولو) لأبرز تلك الكائنات الوحشية لقديمة التى غزت الفضاء وقهرت الزمن وسحقت الموت وراحت تتجول ليلا تخيف الناس بغية أن تغزو الأرض وتستعبد من عليها كما تفعل الأجناس العدوانية فى روايات الخيال العلمى بدءا برواية « حرب العوالم » (١٨٩٨) للمؤلف (هـ . ج . ويلز) . ومن قصص (لفكرافت) المزعجة واحدة بعنوان « لون من الفضاء » (١٩٢٧) وفيها تأخذ روح الشر شكل شهاب ذى نون مرعب ، يدور فى فضاء مجتمع ريفى صغير مثيرا فيه حالة من الذعر .

وسواء مزج كتاب الخيال العلمى قصصهم بمغامرات السيوف والشعوذة أو





بقصص الأشباح ، فإنهم حاولوا أن يبرزوا الجوانب الشيطانية فى الطبيعة البشرية التى تتجلى فى عجز الإنسان عن السيطرة على قدراته التكنولوجية الهائلة مما أدى إلى وقوع الكوارث المفجعة . ويتبدى ذلك فى رواية (نيفل شت) « فى البلاج » (١٩٥٧) حيث الإبادة الكاملة التى يتعرض لها العالم وفى روايتى « الكائن الضخم » (١٩٦٦) و « عندما كان هارلى واحدا » (١٩٧٢) للكاتبين (د . ف جونز) و (ديفيد جيرولد) ، حيث تتحول أجهزة الكمبيوتر إلى وحوش ضارية تعيث فى الأرض فسادا ودمارا . وكان ذلك يعنى أن على الإنسان أن يدفع ثمن أخطائه غاليا ، وأن العقاب الذى لحق به لابد أن يمتد إلى أبنائه من الأجيال القادمة الذين هم ضحايا رذائل اليوم ، فأمامهم واحدة من إثنتين إما أن يستريحوا أو يموتوا على الأسرة التكنولوجية التى نصنعها لهم ، ويتضح ذلك عند كل من (هارى هاريزون) و (جون برانر) و (كريستوفر بريست) و (سوزى ماكى تشارناس) فى رواياتهم « أفسح الطريق ، أفسح الطريق » (١٩٦٦) و « قف عند زنزبار » (١٩٦٨) و « تلاشى الجزيرة المظلمة » (١٩٧٢) و « سر حتى نهاية العالم » (١٩٧٤) ، على الترتيب .

وتتجلى خصوبة خيال كتاب الروايات العلمية فى الإيحاء بأن هناك كائنات شريرة بيننا لاندرك وجودها لأننا لانعتقد ـ على الأقل ـ فيه كأن ننكر مثلا وجود قردة عملاقة فوق الكواكب الأخرى أو مخلوقات هائلة تقطن قيعان البحيرات أو كهوف الجبال ، أو غزاة غرباء متخفين يسيرون بيننا ، كما فى روايتى « طاعون من الشياطين » (١٩٦٥) و « مختطفوا الأجساد » (١٩٥٥) لصاحبيها (كيث لومر) و (جاك فينى) ، والحلقات التليفزيونية الأمريكية « الغزاة » التى قدمت خلال الستينات . ولقد تناول بعض الكتاب تيمة التلّبس العلمى مثل (جون لينتجتون) فى « ليلة القيظ الشديد » (١٩٥٩) و (ماراى لينستر) فى « مقاتلة الجيزمويين » (١٩٥٨) و (فريدريك راون) فى « الشيىء ذو العقل » (١٩٦١) . وتناول بعضهم تيمة مؤداها أن الموروثات الشعبية عن الأمور الخارقة والميتافيزيقية لها مبررها العلمى العقلانى ، وأن الوازع الدينى مثلا نبع فى الأصل من التحام أجدادنا البدائيين برجال فضاء غرباء كانوا يطيرون عبر كوكب الأرض مثل (كليفورد سيماك) فى « مبدأ التذاؤب » (١٩٦٧) .

ولعل كم الرعب الرابض فى روايات وقصص الخيال العلمى وكيفية تأثيره يكمنان أساسا فى حشد الوحوش الغريبة التى لا تنتمى إلى المكان أو الزمان المعروفين لدى الإنسان . فالكاتب هنا لا ينقب عن الوحوش فى سجلات الماضى ، أو يوقظها من رقادها فى البحار أو يبعثها من جديد من عصور ما قبل التاريخ أو يستدعيها من قبورها ، وإنما يبتكر وحوشا من مستقبل الإنسانية التكنولوجى ، فوحوشه تنتمى دائما إلى عالم الغد واللا معروف حيث الكائنات الغريبة الأطوار بما تتمتع به من قوى تخاطرية وتقدم بيولوجى ملحوظ يفوق الجنس البشرى مما يشكل خطرا على بنى الإنسان . والأمثلة هنا عديده ، فهناك الحلقات الشهيره عن سفينة الفضاء (ستارترك) والفيلم المعروف « حرب النجوم » وهناك رواية (اسحق ازيموف) « الرحلة العجيبة » (١٩٦٦) ومن قبلها رواية « عالم الموت » (١٩٦٠) للروائى (هارى هاريزون) بوحوشها المرعبه . ولكن تلك الأعمال لم تنم من فراغ ، فلقد سبقتها مجموعة من الأفلام والروايات الرائدة فى هذا المضمار مثل « يوم الترايفيديين » (١٩٥١) (لويندام داى) و « يوم ان تتوقف الأرض » (١٩٥١) و « ليلة البيوليديين » (١٩٦٢) (لكليفورد سيماك) و « الرجل الذى هوى إلى الأرض » (١٩٦٣) (لوولتر تيريز) و « الكائن لغريب » (١٩٧٩) وهو واحد من أنجح الأفلام التى عالجت الرواية العلمية ، إذ يرتحل بنا ـ بإقناع شديد ـ إلى العالم الآخر لنمارس هوايتنا الغريزية وهى الرعب الناجم عن استكشاف المجهول .

فعندما يمتزج خوف الإنسان ونفوره مما هو بشع بمتعته بكل ما هو مدهش وعجيب ، يتمخض عن ذلك شعور مركب من التأجج العاطفى والإثارة الذهنية التى تستمر فعاليتها طالما استمر بقاء الجنس البشرى ◆

الاحتواء

محمد سليمان

غشى الحجرة وقد لاح وجهه مسرحا لانفعالات غريبة .. حياها بشرود واتجه نحو مكتبه فى صمت .. تبعته بنظراتها بعد أن لا حظت شبه ابتسامة تتردد على شفتيه .. قال فجأة :

- تصوري .. أكثر من شهر وكلانا يحادث الآخر بالتليفون دون أن نلتقى !!

قالت باستغراب :

- من تعنى ؟

- الآنسه « صفاء » .. سكرتيرة رئيس الشركة العمومية للادوية .. كنت أتابع معها بالتليفون عملية توريد علب البلاستيك .. وكلما اتفقنا على موعد لاستكمال مواصفات العلب .. يحدث أى شيء يحول دون اللقاء ..

لبثت صامته تنظر اليه فى حيرة .. قال متأملا الخال فى جبينها :

- أتعرفين يا « أميرة » .. لو سمعت صوتها فى التليفون .. كأنك تسمعين أنغاما موسيقية تتردد فى وجدانك فتحلق بك فى ملكوت آخر .. عالم من الرقة والعذوبة والـ ..

قاطعته مهللة :

- ياعيني .. لقد بت شاعراً دون علمى .. مجرد سماعك صوتها يفعل بك كل هذا ..

قال غير مبال بسخريتها :

- الغريب فى الامر .. أننى فى كل مرة كنت أسمع صوتها .. كنت أضيف الى صورتها فى مخيلتى لمحة جديدة .. تماما كما يحدث مع الرسام عندما يضيف بفرشاته فى كل مرة لمسة جديدة ، يقترب بها مما فى مخيلته ..

رن فجأة جرس التليفون فأمسكت بالسماعة ترد ، لبث يتأمل خصلات الشعر المنسدلة فوق جبينها .. شفتاها الممتلئتين .. بياض عينيها الواسع وسوادهما العميق .. دائما يراهما بالليل .. نجمتين فى فضاء ساكن .. وعندما تنظر اليه وتبتسم كان يحس روحه تنسحب من جسده وتحلق فى فضائها العريض .. لكنه أبدا لا يستطيع الافلات من أسر جاذبيتها ، حتى أنه ينسى تماما ما يريد أن يقول .. بالامس كانت ترتدى بلوزة بيضاء لامعة .. بدت كأنها امتداد لبياض بشرتها الحليبية .. شعرها كان معقوصا الى الوراء بدت رقبتها الناعمة قطعة من المرمر الفريد . ود لو يتحسسها بكفه ثم يدفن فيها رأسه ويستمتع بنعومتها .. كاد يجن لولا أن زمت شفتيها وحدقت فيه بنظراتها .. لحظتها أحس بالضياع ..

انتزعته من تأملاته وهى تضم سماعة التليفون قائلة :

- ولما لا تذهب اليها وتراها على الطبيعة بدلا من أن تعذب نفسك هكذا بالخيالات ؟؟

نظر الى عينيها .. عاوده الاحساس بالحيرة والضياع .. هرب منها الى الشامة فى جبينها .. قال بعناد :

- حصل .. أنا الآن قادم من عندها ..

جاهدت لاخفاء ما وشت به ملامحها من فضول فاستطرد :

- فى طريقى اليها تولانى يقين غريب أننى سوف أجدها بالصورة التى رسمتها .. لماذا لا أدرى ..

ضحكت فرأى الاشجار وارفه والطيور تحلق من حولها شادية بأعذب الالحان .. قالت مازحة :

ـ هكذا دائما . . قلب المؤمن دليله . .
أطلت من عينيه نظره عاتبة بادر باخفائها قائلا :
ـ لكن عندما وطئت قدمى مدخل الشركة أطل من رأسى سؤال مضحك . . ماذا لو لقيتها عكس ما توقعت ؟ . . المهم . . أشار لى أحدهم أنها فى الحجرة الثانيه الى يمين الردهة . . مشيت وما برح السؤال المضحك يعبث برأسى . . جاهدت لأبدو متزنا . . فى داخل الحجرة لقيت بعض الفتيات يعملن على الآلة الكاتبة . . ملكتنى الحيرة لاواحدة منهن تنطبق عليها المواصفات . . لاحظت واحدة حيرتى فسألتنى عمن أريد . . قلت الآنسة « صفاء » . . ابتسمت بطريقة لم أفهمها ثم قالت مشيرة نحو الباب . . فى الحجرة المواجهة لنا . . تفضل ! . . أدركت عندئذ أننى أخطأت الحجرة ودخلت يمينا بدلا من شمال . .

قاطعته ضاحكة :
ـ وكان السبب بالطبع هو السؤال المضحك الذى يطل من رأسك ؟
ـ نعم . . لكن السؤال مات تماما فى صقيع الحجرة المواجهة عندما دخلتها . . كان السكون يرين على المكان . . والبرودة المنبعثة من جهاز التكييف تضفى على الحجرة كآبة مقيتة . . قلت للشاب الذى رمقنى بتساؤل . . الآنسة « صفاء » . . أشار نحو أحدى فتاتين كانتا تجلسان داخل الحجرة . . نظرت فلم أجد واحدة منهن تطابق المواصفات . . قلت بتلعثم . . هذه ؟ . رد بنبرة ساخرة . . هل تعرفها ؟؟قلت لا . . قال إذن هى صدقنى !!وكأنك دلقت فوق رأسى جردلا من الماءالبارد . . !!

ـ إلى هذه الدرجة خابت ظنونك ؟؟
قال شاخصاببصرة فى فراغ الحجرة :



ـ وقفت جامدا كالتمثال وكأننى أرفض بعناد أن تحبط تصوراتى الى هذا الحد !! لكننى سرعان ما أفقت مضيت صوب الفتاة التى راحت تحملق فى حتى دنوت منها قائلا . . أنا محسن فريد . . جئت بخصوص . . غريبة . . حتى ولا لون البشرة . . هتفت بترحيب مبالغ . . آه بخصوص عطاء التوريد بعلب البلاستيك . . تفضل . . تفضل . .
وتناثرت من حلقى الكلمات فى جمل مفككة وشت بأثر المفاجأة غير المتوقعة . . كانت سمراء . . جاوزت الاربعين دون شك . . جعداء الشعر . . كليلة النظرات . . دأبت تحملق فى من وراء زجاج نظارتها السميكة . . بدت عيناها من وراء الزجاج أشبه بخرزتين سوداوين .

كدت أصاب بدوار لولا أن تمالكت نفسى . . خيبة أمل ثقيلة لم تخطر لى ببال ، وبنفس الصوت العذب الرخيم مضت تتحدث عن شروط العطاء ومواصفات العلب . . جمدت نظراتى فوق قسمات وجهها فيها يشبه الرفض . . تداخلت القسمات . . تمازحت . . تصارعت . . تهاوت ملامح الوجه الجميل الذى أرق خيالى ليال طويلة . .
فجأة أنفجرت « أميرة » بالضحك ثم قالت بلهجة أقرب الى التشفى :
ـ أتعرف المثل العربى (اسمع بالمعيدى خير من أن تراه) هذا هو حالك معها . . حقا يالك من خيالى . . من قال لك أن ثمة علاقة بين شكل الإنسان وصوته ؟؟
زفر قائلا :
ـ أنه مجرد انطباع لايزيد . . نبرات صوتها الحلوه هى السبب . . لكن . .
ولبث ساهما لحظة كمن باغته سؤال حار فى اجابته . . لكن لماذا رسم لها فى مخيلته هذة الصورة دون سواها . . بيضاء البشرة مثلا . . لماذا ؟؟ وكيف اجتمعت فى خيالة هذة الملامح بالذات ؟!

لفهما الصمت بعض الوقت فتناول بعض الاوراق مضى يقلب فيها دون أن يتبين منها شيئا . . هى الاخرى راحت تعبث فى صفحات دفتر أمامها وقد أفصحت قسماتها عما يشبه الحيرة والتردد ، ولم تلبث أن طوت الدفتر قائلة :
ـ لكنك لم تقل لى شيئا عن الصورة التى رسمتها فى خيالك قبل أن تذهب اليها . . أهى عكس ما توقعت تماما ؟؟
عاوده الشرود ثانية . . بدا كمن يلملم فى خياله شتات صوره تمزقت . . قال :
ـ خلتها بيضاء . . دقيقة الملامح . . شعرها بنى مسترسل . . ممشوقة القوام . . لا نحيلة ولا ممتلئة . . بلا عوينات فى سمك قعر الزجاجة . . ثمة خال يميز . .
ولاذ فجأة بالصمت عندما سمع دوى اصطفاق درج مكتبها ، رآها تغادر الحجرة مهرولة وقد بدا وجهها محتقنا بالدم !! ◆

فانتازيا لوحة كوب الليمون
أو
محاولة للخروج على النص

مجاهد عبد المنعم مجاهد

السَّنْيورَهْ
دَخلَتْ فى الصورَهْ
كالعصفورَهْ
وهىْ تُقَدِّم للزائر كوب عصير الليمون فتتركه
معه معصورا
وتكسَّرت الأقمار الخضراء بعينيها فى
الكوب شموساً وبدورا
فى ركن الصورة نافذةٌ مهجورَهْ
وأمام النافذة طريقٌ وعليهِ فتىً يتوثّب فى
البُعْدِ حبورا
والزائر فى الكرسىِّ الشَّيْبُ بفوديْه وحزْنٌ
أبدىٌّ فى عينيْه ونظارته مكسورَهْ
هو فى الكرسىّ وُيْنصِتُ للردهة وهى تذيب
السكّر فى الماء فذابتْ منه الروحُ
وما عادتْ والله تطيع الجسْم حضورا
العصفورة قد دَخلَت ،دَخَلَتْ معها رائحةٌ من عبق
صباها منه لقد صَنَعَتْ آنيةً فوق المنضدة
وصبَّتْ فى الآنية مياها ثم أراها تصنع
للآنية زهورا

مدّت كوب الليمون فهمَّ ليلمس منها يدها . . أثبتْ
فى كرسيِّك ليس الزمن زمانَكَ خلِّ
الطابق مستورا
نظر إليها طارتْ دخلَتْ فى الكوب فطار وراها
أصبح فى الكوب شقياً مأسورا
لم يجد العصفورةَ فى الكوب وذاب مع الفقاعات
وقد غّطته بحورا
نظر الى الحجرةِ . . مَنْ هذا الجالس فى الكرسىِّ
وقد وضع الساقَ على الساق وفوق
الركبة قد جلسَتْ بالعشق حبيّبتُهُ
مسحورَهْ ؟
أتراك نسيت الشباّك وأن فتى كان على البُعْد
هناك ولكنَّك كنْتَ تظن إطار الصورةِ
سجْناً أو سورا ؟ !
لصغار العشّاق الأسوار لهم تنهار ويصبح
كلُ العشّاق طيورا
« يامحْلى ديل العصفورَةْ »
طارتْ مْنك الأمُّورَهْ
فات زمانُك فاخرجْ من نفْسِكَ ليس لَقلْبِكَ
أىُّ مكانٍ فى قلب الصورَهْ ! ! ◆

حوار مع الكاتب المسرحى الكبير سعد الدين وهبة

عصام عبد الله

كانت الجائزة التقديرية فى الآداب هذا العام من نصيب ثلاثة أدباء كبار معروفين : الدكتوريوسف عز الدين عيسى والمرحوم عبد السلام هارون والأستاذ محمد سعد الدين وهبة وقد سبق للمجلة فى عددين سابقين أن تحدثت عن الأديبين الأولين . وبقى لها أن تجرى هذا الحوار مع الفائز الثالث الأستاذ محمد سعد الدين وهبة .

ولم تكن الجائزة التى نالها ، بحصوله على أعلى نسبة من الأصوات وهى ٢٣ صوتاً من ٣٢ ، إلا تتويجاً لرحلة طويلة من الكفاح والإبداع ، أثرى خلالها الحياة الثقافية بعشرات المؤلفات الأدبية رفيعة المستوى فى مختلف مجالات الأدب والفن .

ولعل أبرز هذه الاسهامات قد تمثل فى إثرائه للمسرح العربى بالعديد من مسرحياته منذ عام ١٩٥٩ حين كتب المحروسة ثم اتبعها بمسرحيات السبنسة ، كوبرى الناموس ، سكة السلامة ، وسهرة مع الحكومة ، بير السلم ، كفر البطيخ ، كوابيس فى الكواليس ، سبع سواقى ، رأس العش ، اسطبل عنتر ، ياسلام سلم الحيطة بتتكلم ، والأستاذ وغيرها . وقد ترجمت العديد من أعماله إلى اللغتين الانجليزية والألمانية ، كما قدمت عدة رسائل جامعية عن مسرحه تذكر منها ، رسالة دكتوراه بعنوان (دراسة فى مسرح سعد الدين وهبة) قدمت إلى جامعة السوربون ورسالة دكتوراة ثانية بعنوان (القضايا الاجتماعية فى مسرح سعد الدين وهبة) قدمت إلى جامعة موسكو . أما عن دوره المسرحى الرائد ، والقيم الانسانية والاجتماعية التى طرحها فى ابداعاته المسرحية العديدة والمتنوعة فسوف نتناولها من خلال هذا الحوار . .

■ **يلاحظ أن أحداث ثورة يوليو قد جرت بمعدل أسرع من أحلام أغلب كتاب المسرح ، وقد نتج عن هذا ظهور موجة درامية جديدة فى الكتابة المسرحية بشكل عام وفى مسرحك على وجه الخصوص ، بعضها كان يبرر قيام الثورة (المحروسة والسبنسة وكوبرى الناموس) ، والبعض الأخر يطرح للمناقشة التحديات الجديدة التى واجهت الثورة فى المرحلة الاشتراكية كما هو الحال فى (سكة السلامة وانفرج ياسلام) . غير أن تميز سعد الدين وهبة عن معاصريه من كتاب المسرح قد تمثل فى أنه عالج (نظام الثورة) كوحدة واحدة متكاملة فى هذه الفترة ولم يلجأ إلى معالجة (البطولة الثورية) كما هو الحال مع ألفريد فرج فى (سليمان الحلبى) والشرقاوى فى (الفتى مهران) . . إلى أى حد يصدق هذا الرأى ؟ ولم ؟**

● هذا الكلام إلى حد كبير صادق جداً ، فأنا من جيل عاش قبل الثورة ، وكان من حظى أنى نشأت فى الريف ، والريف هو مصر الحقيقية ، وشاهدت عن قرب الإقطاع وكيف كان يعامل الفلاحين فى مصر ، كما أحسست كأى شاب مصرى بالرغبة الحقيقية فى التغيير والثورة . وقد عشت الحياة السياسية قبل الثورة والتحقت بأحزاب كثيرة جداً ومتعارضة جداً ، ولكن حين قامت ثورة يوليو وبدأت خطواتها الأولى بخروج الملك ثم إلغاء الألقاب ثم تحديد الملكية الزراعية وقوانين الاصلاح الزراعى ثم مفاوضات الجلاء وتحقيق الجلاء بخروج الإنجليز ثم تأميم القناة ثم حرب ٢٩ أكتوبر ثم تمصير البنوك وشركات التأمين وأخيراً صدور القرارات الاشتراكية كان ١٩٦١ ، كل هذا كان متجاوزاً أحلام كل الأحزاب السياسية التى كانت موجودة قبل ثورة يوليو . والواقع أن الشعب المصرى قبل الثورة كان يعانى معاناة شديدة وكنا نعلق هذه المعاناة على الاستعمار فقط ، فقد كانت القضية الوطنية فى موقع الصدارة منذ ثورة عام ١٩١٩ وتأكدت مع نهاية الحرب العالمية الثانية وإلغاء معاهدة ١٩٣٦ فى أكتوبر عام ١٩٥١ ، وكانت الثورة حلماً كبيراً عند أغلب المصريين ولكنها كانت حلماً غامضاً ، لأنه لم يكن واضحاً فى الأفق من أين ستأتى رايحها ولا من قائدها ؟ وفجأة تحققت الثورة وأصبح الحلم حقيقة ، ومنذ اللحظات الأولى من صباح الثالث

والعشرين من يوليو أحسست أحساساً فطرياً بأن ما حلمت به يوماً قد تحقق ، وقد عشت أحداث الثورة يوما بيوم ، وكنت قريباً جداً من قادتها ، ولكنني كنت أنظر إلى الثورة كفكرة وكحدث حتى عندما انتهت خطواتها الأولى ، بقيام مجلس قيادة الثورة والقيادة الجماعية فى عام ١٩٥٦ ، وصدور دستور عام ١٩٥٦ ثم حل مجلس قيادة الثورة وتولى عبد الناصر الزعامة . . . الخ فقد آمنت بزعامة عبد الناصر ولكن من خلال إيمانى بالثورة ، ومن هذا المنطلق حاولت فى مسرحياتى أن أقدم الثورة كنظام وكآمل ، لما حاولت نقدها من الداخل ، وأعتقد أننى أكثر كاتب نقد الثورة لا تدميراً لها ولكن محاولة للمشاركة فى تصحيح مسارها فى مسرحيات كثيرة مثل (سكة السلامة (و (بير السلم) و (المسامير) و (الأستاذ) و (سبع سواقى) وغيرها . وفى بعض هذه المسرحيات تعرضت بالنقد المباشر لعبد الناصر نفسه خاصة فى مسرحية (بير السلم) ، وأذكر أن الأستاذ زكريا محى الدين وكان رئيساً للوزراء فى هذه الفترة قد أبلغنى بأن الرئيس عنده فكرة عن هذه المسرحية وهو غير مستاء منها ولكنه غير مستريح لها ، وأن حماسة لمسرحية المحروسة كان أكثر بكثير من هذه المسرحية ، لأنه حين قدمت (المحروسة) على خشبة المسرح أبلغنى الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك أن الرئيس أمر بعرض هذه المسرحية فى ريف مصر كله رغم أنه لم يرها ولكن أهل بيته شاهدوها . فلم تكن مسرحياتى خافية على الرئيس أو على القيادة السياسية بل كان متتبعاً مسرحياتى بدءاً من (سكة السلامة) والتى انتقدت نظام الاتحاد الاشتراكى بشكل سافر ، وقد منحت وسام الجمهورية فى عيد العلم عن هذه المسرخية ككاتب مسرحى . فأنا لم أنافق الثورة بل نقدتها من الداخل وكان نقدى لها نقد إنسان مؤمن بها ، ويمكن قاسيت عليها فى مسرحية (الأستاذ) حين جعلت الشعب نصفه يسمع ولا يتكلم ، ونصفه الآخر يتكلم ولا يسمع ! وأيضاً فى مسرحية (المسامير) لما وجه لقائد الثورة هذا المونولوج على لسان فاطمة (ما تسمعش الناس إلى بيحطولك العسل فى ودانك ، انزل للشعب ، وما تعش فى برج عاجى . . . الخ] كل هذا كتبته وكنت أعطى حقاً لنفسى كمواطن مصرى فى إسداء النصح من خلال المسرح إلى النظام والقائد ، ولم أخبر بسبب هذا ولم أمنع من عرض مسرحياتى عدا بعض المسرحيات القليلة التى منعت لأسباب رقابية لم تصل إلى الرئيس شخصياً ، وهذا يؤكد أن الايمان بالثورة يحتم على الكاتب الصادق الذى يعبر عن نبض الجماهير ألا ينافقها وألا يصفق لكل ما تحدثه ، وفى الوقت نفسه حين ينقدها يكون هدفه الأساسى التصحيح وتنقيتها من الأخطاء لا تدميرها .

■ (كوبرى الناموس) . . (السبنسة) من المسرحيات التى عبرت فى الستينيات بشكل صارخ عن أن المجتمع المصرى كان معداً الإعداد الكافى للثورة ، غير أن ما يلفت النظر أن جميع شخصيات مسرحية (السبنسة) على وجه التحديد كانت فى حالة إنتظار وقلق وترقب . . فماذا تقصد من وراء (الانتظار) ؟ وهل لا تزال شخصياتك فى هذه الحالة ونحن على مشارف التسعينات ؟

● (السبنسة) كتبت عام ١٩٦٢ وعرضت عام ١٩٦٣ ، وكان هناك بالفعل انتظار لأشياء كثيرة جداً ، فالبعض تصور أن القنبلة المزيفة وهى قطعة الحديد هى الثورة ، وأن هناك انتظاراً للثورة الحقيقية ، وإلى حد ما كان هذا أحد المعانى الموجودة فى السبنسة ، أما إذا كتبتها اليوم فسأكتبها بعد تجربة عشناها مدة طويلة يمكن أشخاصها تتغير لأن العلاقات الاجتماعية تغيرت فبعض الشخصيات أختفت سلطاتها التى كانت موجودة حين كتبت السبنسة فى أوائل الستينات ، إنما ستظل فكرة الثورة التى تتعلق بها آمال الجماهير موجودة ، والثورة هنا ليست بالضرورة انقلاباً ، لأن الانقلاب كان فى عام ١٩٥٢ على النظام الملكى والاستعمار والإقطاع ، وهذا غير موجود الآن إنما على الأقل الإصلاح أو تصويب خطوات الثورة هو الذى يمكن طرحه الآن بعد ما تحقق جزء كبير من أهداف ثورة يوليو .

■ فى (السبنسة) أيضاً صورت المجتمع المصرى فى شكل قطار ، غير أن تغيير زاوية الرؤية لهذا القطار قد أثار لبساً . . فأين تقع السبنسة من وجهة نظر سعد وهبة ؟ وهل تغير موقعها اليوم ؟

● السبنسة كانت فى المؤخرة وأذكر الجملة التى قالها الفنان الكبير المرحوم (شفيق نور الدين) أو العسكرى صابر حين كان يتحدث مع (درويش) الصول الذى يمثل الطبقة المتوسطة : « القنبلة تنفجر وحتجيب السبنسة درجة أولى ودرجة أولى حتيجى فى السبنسة » فكان رد العسكرى صابر هو : « يا درويش أفندى درجة ثانية هى هى سوا السبنسة جت قدام أوورا » أى أن الطبقة المتوسطة مستفيدة من كل الحالات ، وهذا موجود الآن أيضاً .

■ (بير السلم) من أهم المسرحيات وضعت علامة استفهام كبيرة على حكم جمال عبد الناصر فى أيامه الأخيرة ، فهل كان مشلولاً سياسياً من داخل نظامه وبطانته ؟

● كان اللوم فى هذه المسرحية على المثقفين ، وهذا اللوم لا يزال قائما ، لأنه فى كتاب (فلسفة الثورة) لعبد الناصر ، عبر عن فقدان الثقة بالمثقفين بعدما ألتقى بعدد كبير منهم ، وقد أثر هذا عليه تأثيرا كبيراً ، وأيضاً فى مسار الثورة وفى علاقتها بالمثقفين ، وللأسف هذه العلاقة لا تزال قائمة ، بمعنى أن الانتهازيين هم الذين يعتلون المناصب أما الشرفاء فلا يستطيعون المشاركة فى مواكب النفاق ومن ثم ينزوون ، وقد أبرزت هذا فى شخص المثقف الذى مثله (عبد الرحمن أبو زهرة) حين جعلته عاجزا جنسياً ، والعجز الجنسى كان دليلا على عجزه الفكرى والثورى .

■ يلاحظ أنك ساهمت مع الكثيرين من جيلك فى هدم الأبنية المسرحية الكلاسيكية بتجاربك الجديدة ، كأتجاهك إلى الاستعراض بدلاً من بناء الأحداث والشخصيات والمواقف ، وبتقريبك بين المسرح والفن التشكيلى خاصة فى مسرحية (كوبرى الناموس) حين اتجهت إلى الاعتماد على اللوحات الفنية أكثر من اعتمادك على الصراع الدرامى . . . الخ فإلى أى مدى نجحت فى تأصيل ذلك فى المسرح المصرى ؟

● ليس فى مسرحياتى بطل فرد إطلاقاً ، وتجد فى أصغر شخصية حجماً لها دور هام جداً حتى ولو كان مجرد الانتظار على كوبرى الناموس مثل الفلاح (أبو شادوف) الذى كان جالساً ليكتب شكواه طول المسرحية . والذى يعبر عن قطاعات كثيرة فى عمله الفنى ، يقدم فى الواقع شخصيات ونماذج من هذه القطاعات تعبر عن أشياء أخرى ، ويمكن المشكلة التى صادفت مسرحياتى فى العملية النقدية أنه ضحى بأشياء كثيرة جداً فى النقد لأن الموضوع كان من القوة والإثارة

لدرجة أنه كان يغطى على تفاصيل أخرى مثل التشكيل أو البناء الدرامى . . . الخ ، فكان الإلتفات دائماً للمضمون لأنه كان جديداً و مثيراً ، ويمكن الأجيال الجديدة من النقاد تستطيع فى هدوء أن تتبين أشياءاً جديدة فى مسرحياتى وأن تفصح عنها .

■ **بعد نكسة عام ١٩٦٧ ظهرت عدة مسرحيات عربية تذكر منها (مغامرة رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس و (محاكمة الرجل الذى لم يحارب) لممدوح عدوان و (المهرج) لمحمد الماغوط و (ياسلام سلم الحيطة بتتكلم) لسعد وهبة . وقد عبرت هذه المسرحيات عن فهم جديد للتاريخ يتمثل فى تصور السلطة الحاكمة ذات الدور الفعال فى صنع الأحداث وتقرير مصائر الشعوب ، ومعظمها يدعو إلى قيام الشعب بدوره فى الفعل والتغيير ، غير أن مسرحيتك اختلفت فى أنها لم تدن هذا الدور كما أنها أبرأت السلطة الحاكمة بما نسب إليها وألقت بالعبء على بطانة الحاكم فقط ، وأيضاً جعلت من الشعب خاضعاً مستكيناً لا دور له ولا فعل . . كيف ترى هذا الرأى وبما تبرر هذا الاتهام ؟**

● مسرحية (ياسلام سلم) كان فيها خطان رئيسيان ، الأول استغلال أجهزة الإعلام وهى ممثلة فى (الحيطة) سواء كانت صحافة أو إذاعة أو تليفزيون فى تثبيت حكم الحاكم حتى ولو كان على خطأ ، لأنها قوية التأثير فى الجماهير . الخط الثانى كان الصراع بين زملاء عبد الناصر وتلاميذه على الحكم ، والغريب أن هذا هو ما حدث فى الواقع رغم أنى كتبت هذه المسرحية فى حياة عبد الناصر ولو أنها لم تعرض إلا بعد وفاته بشهرين ، وتشاء الظروف أن اليوم الذى اجتمعت فيه بالاستاذ نبيل الألفى مخرج العرض للاتفاق على من يقوم بالديكور والموسيقى وبعض الشخصيات الرئيسية للعمل هو نفس اليوم الذى لقى فيه عبد الناصر ربه ، فالمسرحية إذن كانت مكتوبة ومعدة للعرض فى حياة عبد الناصر وكانت تعالج مشكلة تحققت فى الواقع بعد وفاة الرئيس وهى : من يرث الحكم ؟ هل زملاؤه أم تلاميذه ؟ وهذا الصراع هو ما حدث عام ١٩٧١ بالفعل بين تلاميذ عبد الناصر الذين سموا بمراكز القوى وبين السادات ممثل زملاء عبد الناصر منذ بداية ثورة يوليو . هذه المسرحية على وجه الخصوص دفعت بعض الأخوة العاملين بالمسرح إلى تقديم شكوى فى شخصى لوزير الثقافة أنذاك وللجنة التنفيذية العليا للاتحاد الاشتراكى فى ذلك الوقت وقد عهد إلى الدكتور (نبيل شقير) كتابة تقرير عن هذه المسرحية قبل اجتماعنا أنا والاستاذ نبيل الألفى مخرج العرض بأعضاء اللجنة العليا للاتحاد الاشتراكى لمناقشة المسرحية والشكوى المقدمة فيها ، وقد أنشقت اللجنة العليا للاتحاد الاشتراكى فى الاجتماع إلى فريقين ، فريق مع المسرحية وآخر ضدها ، ثم تغلب الفريق الذى وقف فى جانب المسرحية وعرضت بعد أن حذف منها سطور قليلة لأن الاجماع كان يرى أن هذه السطور ممكن تحدث ثورة خاصة وأن عرضها قد جاء بعد وفاة عبد الناصر بشهرين كما ذكرت .

أما مسألة البطانة أو مستشارى الحاكم فهى موجودة مع كل الحكام والملوك والزعماء فى كل مكان فى العالم ، وطبعاً فيه جزء كبير من مسئولية القائد نفسه فى اختيار بطانته أو معاونيه أو مستشاريه ، ولا يعنى هذا تبرئة الحاكم من هذا الاختيار ، بل إن إساءة الاختيار قد ترتب عليها أمور كثيرة جداً تحمل وزرها عبد الناصر نفسه .

■ **يلاحظ ازدياد الاقبال على التاريخ كمصدر للتأليف المسرحى بعد نكسة عام ١٩٦٧ ، فما هو مدلول ذلك فى رأيك ؟ أهو افتقاد المؤلفين الحرية فى تلك الفترة ولجؤهم للتاريخ كغطاء لمعالجة قضايا الحاضر ؟ أم هو أختيار حر أرادى ؟**

● طبعاً كل واحد أخذها من جانب ، فيه واحد ينطبق عليه التعبير المصرى ، كان (يتلصم) الهزيمة يعنى يضرب على طول ، وهناك من آثر الانسحاب من الميدان وتوقف عن الكتابة ، أما أنا فقد كتبت بعد النكسة محاولاً استقراء أسبابها الحقيقية ، ففى مسرحية (المسامير) ، وقد كانت انفعاله سريعة ، كانت هناك كلمة واحدة وهى (اضرب) لأن أيامها كان الحل السلمى مطروحاً حتى بأقلام من عرفنا فيهم أنهم يؤمنون بالعكس ! ثم كتبت بعد هذه المسرحية (سبع سواقى) ثم (الأستاذ) ثم (ياسلام سلم) ، ويمكن فى مسرحية (الأستاذ بصفه خاصة أوضحت أن غياب الديمقراطية والحرية هو السبب الرئيسى للنكسة كما أن غياب الناس الذى كان يمثلهم الشبراوى الممثل لشعب مصر المكمم المشلول الكسيح هو السبب أيضاً فى أن رب الأسرة ورمزه الأخ الأكبر كان يعبث فى الأسرة فساداً .

■ **يرى بعض النقاد أن فى اتخاذ التاريخ مصدراً للتأليف المسرحى بعد النكسة قد أكسب المسرحيات ملمحاً عربياً وربطها بالتراث من جهة وعمل على التقريب بين العرب شعوباً وحكاماً من جهة أخرى . . إلى أى حد يصدق هذا الرأى ؟**

● **كان الخوف من التشتت والتشرذم وظهور أفكار أخرى ضد الأفكار التى آمن**

الحكيم



بها عبد الناصر وعمل من أجلها ، وآمنا بها حتى مع وجود خطأ الانفصال مثلاً الذى حدث بين مصر وسوريا لا يجعلنا نفقد ثقتنا وإيماننا وطموحنا فى فكرة القومية العربية والوحدة العربية ، كما أن إندحار عبد الناصر فى عام ١٩٦٧ لا يعنى أن ايماننا بأفكار الثورة خطأ ، ولكن تنفيذ هذه الأفكار هو الذى حدث فيه خطأ كظهور مراكز القوى ، والخديعة ، والتباطؤ والتلكؤ فى التنفيذ . . . . الخ وقد حاولت فى مسرحياتى ألا أفقد ايمانى بالثورة وأن أؤكد ايمان الشعب بالمبادىء الأساسية للثورة رغم النقد العنيف الذى وجهته إلى تنفيذ هذه المبادىء بشكل أو بآخر سواء بواسطة الزعيم أو بواسطة من يساعده أو بواسطة بعض أفراد الشعب كالمثقفين وغيرهم

■ **على الرغم من أن مسرحياتك واكبت التغيرات الكثيرة المتعاقبة على المجتمع المصرى فى الستينات ، إلا أنك لم تكتب شيئاً فى السبعينات يعبر على الانقلابات الخطيرة التى حدثت فى الواقع المصرى . . بماذا تفسر ذلك ؟**

● فى فترة السبعينات كان من العسير جداً على كاتب المسرح أن يكتب ، لأن الانسان لا يستطيع أن يكتب إلا إذا فهم ، وإذا فهم الواقع إما ينقده أو يؤيده أو ينقد بعضه ويؤيد بعضه الآخر ، أما اذا لم تفهم الأرضية التى تقف عليها فلا تستطيع كتابة شىء ولا تقدر أن تكون (مع) أو (ضد) . وقد لجأت فى هذه الفترة إلى المسرحية ذات الفصل الواحد وكتبت حوالى عشرين مسرحية نشرتها جريدة الأهرام عام ١٩٧٧ تقريباً ، وذلك لسببين الأول لكى لا انقطع عن الكتابة ، والثانى لأعبر عما أفهمه وما استطيع أن أدلو فيه بدلوى حتى ولو كان بشكل مختلف عن الشكل الذى تعوده القارىء لمسرحياتى .

■ **هناك شبه إجماع من النقاد على أن أزمة النص المسرحى فى السبعينات سببها مشاركة الرقيب الكاتب المسرحى كتابة نصوصه ، وقد نتج عن استفحال أمر الرقيب أن زود بعض الكتاب أنفسهم برقيب داخلى من صنع أنفسهم فجعلوا يكتبون بوحى من هذه الرقابة الذاتية . . ما رأيك ؟**

● لقد قدمت قبل حرب عام ١٩٧٣ مسرحية (إسطبل عنتر) ومنعت ، وأثناء مناقشاتى الطويلة جداً مع الرقابة اكتشفت أننى لا أستطيع أن أكتب شيئاً ، وعلى سبيل المثال كان هناك شخصيات متعددة فى هذه المسرحية مثل شخصية (صلاح الدين الأيوبى) فلما وصلنا لها فى المناقشة قال الرقيب بأن المقصود بهذه الشخصية الزعيم جمال عبد الناصر على اعتبار أنه نادى بالوحدة وحاول أن يضرب اسرائيل وينتصر عليها مثلما انتصر صلاح الدين على الصليبيين فى القدس وفى حطين وغيرها ؛ ثم اصطدم الرقيب بعد صفحات قليلة بشخصية (أحمد عرابى) ففاجأنى بقوله : أنت قصدك عبد الناصر ، على اعتبار أن عرابى كان أول ضابط يقوم بثورة فى مصر . وهكذا كل الشخصيات ، وقد حاولت أن أفهمه أنه لا يمكن لكاتب فى مسرحية واحدة أن يكرر الشخصية مرتين ولكن دون جدوى ، ولم تقدم المسرحية فشعرت أننى لا أستطيع أن أكتب مسرحاً إذا كان تفسير الأعمال الفنية سيسير فى هذا الخط الذى لا يمكن أن يرد على ذهن القارىء ، فالرقابة فى هذه الفترة كانت تعامل الكاتب وتحاسبه على نواياه مع أن لا يحسب على النية إلا الله ، ومن غير شك هذا هو السبب المباشر فى تدهور المسرح فى السبعينات .

■ **(اللغة العامية فى أدبك) من السمات الرئيسية فى مسرحك بصفة خاصة ، وقد أثارت جدلاً واسعاً بين المتقعرين خاصة بعد حصولك على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب لأنها فتحت الباب أمام المبدعين الذين يكتبون باللغة العامية بعد أن ظلت تمنح لأدباء الفصحى فحسب فما هى قصة العامية معك ؟**

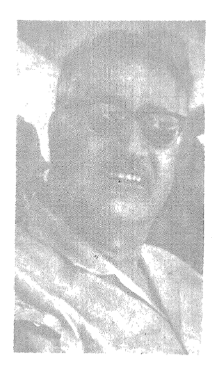
● اللغة العامية لها قصة طريفة جداً معى ، سأرويها لأول مرة : حين قدمت مسرحية (المحروسة) إلى المسرح القومى كان الأستاذ أحمد حمروش مديراً له ثم صدر قرار من الدكتور عكاشة بعزل إدارة المسرح ، وعهدت إدارته إلى لجنة ثلاثية يرأسها الشاعر الكبير المرحوم عزيز أباظة وعضوية المرحوم الفنان أحمد علام والمرحوم أنور أحمد ، وقد قامت هذه اللجنة بفرز المسرحيات الموجودة فى المسرح القومى واستبعدت

مسرحية (المحروسة) ومسرحية (القضية) للطفى الخولى لأنهما كتبا بالعامية ، ولما تغيرت إدارة المسرح القومى ونشأت المؤسسة وكان رئيسها الدكتور على الراعى ومديرها أحمد حمروش قدمت (المحروسة) مرة ثانية ولم تعرض ، ثم جاء لإدارة المسرح الأستاذ نبيل الألفى فقدمت المسرحية له من جديد وعرضت فى ديسمبر عام ١٩٦١ . فى هذه الأثناء كان رئيس لجنة المسرح فى المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الأجتماعية أستاذنا المرحوم توفيق الحكيم ، وقد اقترح بعض الأعضاء مسرحية (المحروسة) لنيل جائزة الدولة التشجيعية ، ولكن القرار الذى اتخذته اللجنة جاء فيه أنهم لا يستطيعون منحى هذه الجائزة رغم استحقاقى لها لأن المسرحية مكتوبة بلغة عامية ، وقد ناقشت المرحوم الحكيم كثيراً فى ذلك ، وبعد فترة ، لما ابيحت الكتابة بالعامية ولم تعد مسألة شاذة ، قال الحكيم فى اللجنة أن سعد وهبة أصبح كبيراً على الجائزة التشجيعية لأنها

تعطى للانسان فى مقتبل حياته كنوع من التشجيع . ومن هنا فحين عرضت بعد ذلك أعمالاً فنية باللغة العامية على المجلس الأعلى للثقافة لم يجدوا حرجاً فى هذا ، وذلك هو التطور الذى تم فى خلال خمسة وعشرين عاماً أو أكثر . أما بالنسبة للغة العامية فى مسرحياتى فأنا لا أستطيع أن أكتب عن واقع قرية مصرية إلا بها كجزء من الواقعية التى أكتب بها ، ولا أستطيع مثلاً أن أجعل الفلاحة فاطمة تقول لزوجها أبو شادوف [عمت مساءً ياسيدى] . إما إذا كتبت مسرحية تاريخية فلابد من اللغة الفصحى دون شك . وفى مسرحية (ياسلام سلم) مثلاً حاولت استخدام اللغتين فجعلت لغة العامة هى العامية ، ولغة الحكام هى الفصحى كتمييز طبقى بين أسلوب المخاطبة عند العامة من جماهير الشعب وعند الحكام . وطبعا كان فيه مشكلة عند تقديم مسرحياتى فى بعض الدول العربية ولكن كانوا يتغلبون على العامية المصرية بنقلها إلى العامية المحلية عندهم ، فقدمت مثلاً (سكة السلامة) فى الجزائر باللهجة الجزائرية الدارجة ، وقدمت مسرحية (المسامير) فى العراق باللهجة العراقية الدارجة وهكذا ، ولو أن اللهجة العامية المصرية غير المغرقة فى خصوصيتها أو محليتها مفهومة بواسطة الأفلام والمسلسلات والأغانى وغيره فى أغلب العواصم العربية .

■ **بعد ظهور اتحاد الفنانين العرب ، من الملاحظ إن إزدواجية اللغة أو الاضطراب بين اللغة العربية الفصحى واللهجات العربية الدارجة ستقف حجر عثرة فى سبيل تقديم المسرحية العامية فى أكثر من بلد عربى . . فكيف ستواجهون هذه المشكلة ؟**

● بالنسبة لاتحاد الفنانين العرب ، فنحن متفقون مبدئياً على أن ما يقدم يجب أن يكون ذا طابع قومى ، وليس معنى هذا أن يكون الموضوع سياسياً ولكن أن يمثل اهتمامات الجماهير فى أكثر من قطر عربى ، كمشكلة الديمقراطية وحرية التعبير ومعاناة الانسان العربى وأحلامه . . الخ ، بالاضافة إلى الموضوعات التاريخية التى يمكن استنباطها من التراث العربى ، ويمكن فى هذه الحالة سنلتزم باللغة الفصحى ولكن ليست الفصحى المقعرة ، وأقصد بها فصحى أجهزة الاعلام التى تقع بين فصحى القواميس والعامية الدارجة فى الأقطار العربية



■ **تقلدت الكثير من المناصب الثقافية ، ولمست عن قرب المشكلات الحقيقية التى تعتمل فى واقعنا الثقافى . . فكيف ترى أزمة الثقافة فى مصر ؟ وما هو السبيل للخروج من هذه الأزمة ؟**

● أزمة الثقافة المصرية بإختصار ودون الدخول فى الجزئيات ، تحتاج إلى أمرين هامين : إيمان الدولة بدور الثقافة وأهميتها ، وأقصد بالدولة كل أجهزتها وليس رئيس الدولة ، لأن رئيس الدولة الحالى فى خلال السنتين الأخيرتين أعطى للثقافة ما لم يعطه رئيس من قبل ، كحضوره معرض الكتاب



لطفى الخولى

وللمسرح ، كما أنه يوجه رسالة إلى مهرجان القاهرة السينمائى ويوزع جوائز الدولة بنفسه وكلها أشياء تنم بوضوح عن اهتمامه الشخصى بالثقافة ولكن أجهزة الدولة لم يصلها هذا الاهتمام بعد ! وأقصد تحديداً وزارة المالية والأقتصاد وغيرهما . الأمر الثانى وهو الأهم أننا كمثقفين وكعاملين بالحقل الثقافى والفنى عندنا اتكالية غريبة جداً ، وما زالنا إلى الآن منتظرين من الدولة تعمل لنا مجلة وكتاباً ومسرحاً وسينما . . . الخ فى حين لو اتحدت جهود الكتاب والفنانين من خلال حتى جمعيات أو تنظيمات نقابية أو غيرها لتغيرت أشياء كثيرة جداً ، وأضرب مثلاً بإتحاد الفنانين العرب الذى لم يتجاوز عمره العام ونصف العام ، والذى استطاع أن يجمع فنانى عشر دول عربية لتقديم عرض مسرحى ناجح فمن الممكن جداً أن نفعل الكثير إذا تكاتفنا وقمنا بمبادرات فردية أو جماعية فى المجال الثقافى .

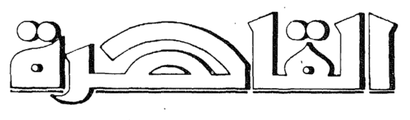
■ **الواقع أن المثقفين بالفعل جادون فى السعى إلى ذلك ، ولكن ما قيمة اتحاد الكتاب إذن ومدى مشروعيته وأين دوره فى هذا وهو المكان الذى يفترض فيه أنه بيتهم الحقيقى ؟!**

● عندنا فى مصر ثلاثة آلاف جمعية ثقافية مسجلة فى وزارة الشئون الاجتماعية وتأخذ بعض الإعانات من وزارة الثقافة وتقوم بدور كبير سواء فى مجال الفنون التشكيلية أو غيرها ، وتستطيع أيضاً أن تقوم بدور فى مجال الكتاب والمسرح والسينما وغيره ، لكن المشكلة أن الخدمة العامة ثمنها غالى جداً فى بلادنا وعادة من يقدم جهداً يواجه بما يجعله يتردد ألف مرة فى تكرار التجربة ، ولكن اعتقد أن الفترة الحالية أصلح الفترات للمبادرات الفردية والجماعية وهذا مرهون بالشرط الأول وهو إيمان أجهزة الدولة ومؤسساتها بالثقافة .

■ **سؤال أخير . . ماذا تعنى جائزة الدولة التقديرية فى الآداب لأديبنا الكبير سعد الدين وهبة ؟**

● بلا شك هى تقدير أسعدنى كثيراً جداً ، ويمكن هذه الجائزة كانت فى أغلب الأحيان تمنح لكتاب الفصحى ، وإنما كونها تمنح للأعمال الفنية الجادة سواء أكانت مكتوبة بالفصحى أو بالعامية فهذا يعنى الكثير فى مسار الثقافة فى مصر ، وبالنسبة لى شخصياً تعنى أن المشوار الذى قطعته لم يذهب هباءً وفى الوقت نفسه هى تقدير يحفز الانسان على الاستمرار فى الكتابة إن شاء الله ◆

مجلة



المجلة الثقافية الأولى

أدب ● فكر ● فن

تصدر

منتصف كل شهر

قصة

التراجع

الداخلى طه

كانت الطيور الجارحة تضرب بأجنحتها فى قمم الاشجار العالية ، تطلق أصواتها المخيفة المنذرة ، تدفع بمناقيرها الحادة المعقوفه ، داخل الأعشاش الضعيفة الهشة ؛ فتتساقط الأفراخ الصغيرة العارية مزقا حمراء دامية .

دارت مع الطريق الضيق ، المفضى إلى الفندق ، بخطوات مرتجفة حذرة ، والأشجار العالية المنتصبة على الجانبين تلقى بظلها الكثيف فوق الأسفلت الأسود الأملس ؛ فتتحول الظهيرة إلى مساءٍ معتم ثقيل .

أسرعت الخطو فتأود عودها اللدن البض . فى منتصف الطريق الموحش الطويل أطلت الكلاب برؤوسها الكبيرة من بين الأشجار العالية الواقعة على الجانبين . زامت ؛ فبرزت أنيابها بوضوح ، تدلت الألسن الطويلة الحمراء ، خارج الأشداق الضخمة البارزة ، سال منها اللعاب الثخين اللزج خيوطا بيضاء طويلة ، تلفع ساقيها الممتلئتين . انزلق اللعاب على اللحم الأبيض المتوتر ؛ فأحست به دافئا وغزيرا .

رفعت الكلاب ذات الرؤوس الكبيرة أنوفها السوداء المبللة ، تتشمم ، تتشهى اللحم الدافىء ومذاق الدم المنبجس .

حملة الحراب العراة يتوارون بين الأشجار الكثيفة المعتمة ، بأجسامهم السوداء السامقة ، يخفون حرابهم المدببة ، يتحينون الفرصة المواتية ؛ عندما تجفل وتندفع برعونة . ساعتها يقطعون عليها الطريق ؛ فتقع فى أيديهم سهلة رخيصة ، بلا ثمن ، يحملونها إلى الدغل المعتم ، وهى ترفس وتشب ، كطفلة صغيرة محمولة قسرا ، يلقونها على القش الهش الخشن ، ثم يسددون إليها حرابهم المدببة ، يبقرونها ــ بلا رحمة ــ حتى الأغوار ، واحداًبعد واحد . فى النهاية يتركونها ـ وحدها ـ تلملم أشلاءها المبعثرة إلى بعضها ، وتمضى إلى حال سبيلها مثقلة بالجراح الساخنة .

قال لها الكهل الذى يتصدر البهو الكبير :

ـ حسبى أن أراك حافية .

قارنت بين هيكله الضخم ، الشاهق كالجبل وجسمها الصغير ، تصورت الفعل الخاص فأحست بخدر . كثيرا ما رافق خطوها الهين بعربته الفارهة أثناء العودة ، فى طريقها الموحش الطويل . ألقى ــ تحت أقدامها ــ بكبريائه وثروته . ولما لم يلق فائدة معها اكتفى بالجلسة المريحة فى هذا المقعد الوثير .

وجدت نفسها قريبة من زميلة لها فهمست :

ـ هل زرتها ؟

ـ لم أجرؤ .

ـ هل كانوا كثيرين ؟

ـ كانت مريضة بالقلب .

أشار لها أحدهم ؛ الكثيرين الذين يملأون البهو الكبير . اللعبة الرخيصة كالعادة ، يلفت نظرها بإصبعة الضخمة الطويلة إلى قطرات الماء المكبوبة عمداً فوق الطاولة الرخامية المصقولة . كانت قطرات الماء مكورة ومنتصبة ، بيضاء كحبات بللورية صافية وبدون أن تتصعّب مبتسمة لتعرفة أنها

فاهمةتناولت منديلا ورقيا . مالت بعودها الفارع الممشوق فسقطت فى « عبّها » حفنه من بودرة العفريت ، توثب النهدان ؛ نهضا وتحفزا . تصلبت الحلمتان القرمزيتان كبرتا وتمددتا ، برزتا من تحت البلوزة الخفيفة الصيفية وتحددتا . أحست بهما مشرعتين كقزنى استشعار وعاصيتين فى وقت واحد اعتدلت نصبت طولها فانزلقت نظراته الشملة هذه المرة فى ساقيها البيضاوين ألسنه طويلة لزجة . قبل أن تمضى أمطرها كغيرة بكلماته الجارحة مذيلة بطلبة الجرىء . سمعت وسكتت .

ـ لم تجيبي ؟

ـ ومتى أجابت ؟قالت لها صديقة « قلبها عليها » إذا أجبت مرة فستجيبين على الدوام ومن يومها . . .

الرمال الناعمة . الدوامات . القيعان العميقة ؛ تنجذب نحو زميلتها كأن يدا خفية تدفعها من الخلف . تقف وتسمع :

ـ يرجحون أنها استدرجت .

ـ أكانت هناك ثمة حراب ؛ حراب مدببة ؟

ـ حالة انهيار .

ـ . . . أو دغل معتم ؟

ـ لا تخفف حدتها المسكنات .

تسمح لنفسها أحيانا أن تتمعن فى وجوه الزميلات ، الوجوه المكشوفه ؛ فيبين لها المخبأ . يثرثرن عن الفعل الخاص بلا خوف فتتعجب ، يوغلن كثيراً فتتصعب ، يسغرقن تماما ؛ يغبن قليلا - وهن جالسات - كأنهن فى غفوة ثم يعدن إليها بوجوه مكشوفة مسحوبة ومخطوفة . تعرف وتنكسف ؛ يصير وجهها الأبيض كوعاء من الزجاج مملوء « لحبة عينة » بالدم لو تعملها مرة ؛ مرة واحدة ؛ ترحل معهن ــ وهى قاعدة مكانها ــ ثم تعود ، مثلهن ولا من شاف ولا من درى .

عاشت كل هذه المدة فى هذا المكان اللعين النجس وهى هى ؛ صاغ سليم . لم يخلق من يجرؤ ويقول كلمة واحدة فى حقها ، تلجم جسمها الجامح ، توقفه عند حده فى الوقت المناسب . لم تطاوعه مرة أبدا . أبدا . أبدا . الله يخزى الشيطان ؛ نسيت أن تقول إنها فى مرة أو مرتين بالأكثر أحست بجسها ــ الله يأخذه ــ ينفلت من بين يديها غصبا عنها ؛ وهى تتسمع ، فيثقل ؛ يصير كجوال من الرمل الناعم . تنهض به فلا تستطيع ؛ فتتركه مكانه ؛ تبعد هى ويقعد هو يصغى كله ، يتلقى ويتوتر ، يعايش الفعل من أوله لآخره ؛ يبدأ ويوغل ، ينتفض فجأة ، كأنه فى النزع ثم يكف ، يسيب من بعضه ، تلملمه ، تستعيده فى النهاية ، وتنهض ، تندفع - به - إلى التواليت . تغيب فلا يلومها أحد .

أخذها المكان ؛ طوح بها يمنه ويسرة ، رماهاعلى طول ذراعه ، فلقيت نفسها أمامه وجها لوجه ؛ الرجل الضخم ذى الرأس الكبير مالت على الطاولة الرخامية المصقولة درءًا للحرج ، أعادت ترتيب الأكواب كالعادة وتركت جسمها ـ كله ـ بين يديه يتسمع ويستجيب ؛ وهى ما لها دعوة . تراه يجرى بعيدا كالمفلوت الطائش النزق . لن يعقل أبدا تناديه بأعلى صوتها فيعطيها أذنا من طين وأذنا من عجين . يمضى كالمشدوه الجسم المثقل بالحاجة ، تدفعة الرغبة الطاغية فيركب الخطر يضع القدم على حافة الهاوية ويهمّ لكن الخوف القديم المزروع فى القلب ــ من زمان ــ يقطع عليه الطريق ؛ يسكب عليه دلو الماء البارد فيفيق ويعقل .

مال هذه الزميلة وما لها ــ أتاها الصوت ــ هذه المرة ـ من وراء . فوقفت :

ـ ثلاث مجموعات .

ـ هل كانوا برؤوس كبيرة ؟

ـ بقايا استراحة مهجورة فى الجبل .

ـ ألم يكن ثمة دلو ؟ أو ماء بارد ؟

يتدثر الخارج بوشاح رمادى ثقيل وتخف الحركة بمرور الوقت . ومن بعيد يأتيها طنين العربات الضخمة المحملة بالجنود ، فى طريقهم إلى المعسكرات البعيدة .

ضاق البهو الواسع وتقاربت الرؤوس الكبيرة ، كأنها تدبر أمراً ، كأنها تنصب شراكا خفية . ينقبض القلب ؛ تسقط فى جوفه الكرة الثقيلة ، فيرفرف كفرخ حمام عفىّ ، تتحرس فى مشيها ؛ تضع قدمها بحساب حتى لا تمسك بها الشراك الخفية ، فتسقط على وجهها ولاتستطيع الخلاص . لو حصل هذا ــ لا قدر الله ــ تكون آخرتها ؛ سوف يظهرون من بين الأحراش الكثيفة المعتمة ، برؤوسهم الكبيرة ، فيتكالبون عليها فى مجموعات ، مجموعات كثيرة لا تعرف عددها ؛ مجموعة وراء مجموعة ، والسواعد القوية الثقيلة ، المشعرة الغليظة تعصر الجسم الصغير الطرى ، تلتف حول الخصر الدقيق الطيّع كأطواق فولاذية تضغط . تضغط . تضغط . فتطلع روحها ؛ ينتفخ الفم الصغير لوحده ، ويبرز اللسان الناشف جافا متعطشا ، كقطعة لحم أكلتها الشمس ، يحتقن الوجه الأبيض تغمره الحمرة القسانية ، تجحظ العينان لا تموت ؛ يبقى فيها النفس ، ينبض منها العصب ، تغرق فى بحر العرق وتنتابها السكرات .

تناهى إليها صوت الزميله وهى تقترب :

ـ أكثرهم من هنا .

ـ أترين الشراك ؟

ـ ساءت حالتها .

ـ . . . أو الأحراش الكثيفة ؟

عرفت من الوجوه المكشوفة التى لاتنكسف ولاتستحى كيف يحلق الجسد ، كيف تغمره المسرات ، فامتطت ـ به ـ

صهوه التهيؤات وارتادت - به - العوالم الخفية . تركته - على راحته - يعيش فى الكذب : الصدق يغيب عنها بحق وحقيق ويرتاح .

النحلة ؛ الطنين الذى لاينقطع :

- لست على بعضك .
- الاقتحام .
- خليك طبيعية .
- الدعوة .

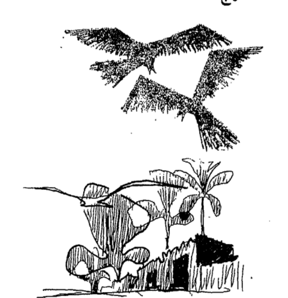
لم تنس - حتى بعد أن كبرت وعرفت - كل ما جرى ؛ فى الحجرة : المأوى - وهى الصغيرة الواعية - رأت بعينيها اللتين سيأكلهما الدود كيف يقسو الأب الطيب وكيف تعانى الأم العفية ، كأنها فى مخاض ، سمعت بأذنيها هاتين الآهات الخافتة المبتورة والأنفاس المتلاحقة المحمومة ، كأنها الفحيح . ودت لو سدت أذنيها المرهفتين بقطعة قطن عندما تناهت إليها كلمات مائعه أنكرتها من الأم المتزمتة الوقور .

افتر ثغرها عن بسمة صغيرة لما رأت نظرات العجوز المتصابى معلقة بها فى نهم وصوته الواهن المرتجف يأتيها مرتعشا متقطعا : « ال . نا . ر » كادت تفلت منها ضحكة عالية عندما جاوبه آخر « أجارك الله » .

من حقها أن تزهو ، وأن تلعب برأسها الخيلاء شىء طبيعى أن يجن بها الناس ؛ فكل من رآها هتف بأعلى صوته : « ما شاء الله »

فاجأتها الزميلة :

- طول عمرك محظوظة ؛ مرغوبة ومطلوبه .
- الفخ .
- الرجل جاد هذه المرة .
- التمويه .
- إذا كنت خائفة أصحبك .
- الاستدراج .



ليس ذنبها أنها الحلوة الأمورة ، المنظورة المحسودة . لم يتركها أحد فى حالها أبدا . لاصغير ولاكبير ، لا غريب ولا قريب ، حتى المدير - بجلالة قدرة - استدعاها يوما وألقى إليها بمفتاحه الذهبى كادت تجيب ؛ فهو قوى ووسيم لولا أن طفت إلى الذهن الحكايات القديمة المزروعة فى القلب من زمان فانسحبت بهدوء وكياسة بعد أن أبانت له - كذبا - عن عائلة عريضة لا تصفح ولا ترحم .

حاول فى الايام التالية أن يشجعها ؛ أكد لها أنه متفهم تماما لظروفها ، وأنه سيراعى هذا طول الوقت ، لكنها - وإن كانت الراغبة - هى المشوقة أيضا لأن تظل دائما - فى أعين الجميع - الصعبة المنال التى لا تمس ولا تطال .

أمرها عجيب ، عين فى الجنة وعين فى النار ، والجنة التى عينها فيها مُرّة مثل الحنظل وآخرتها اسود من القطران .

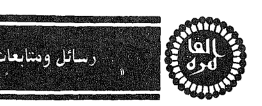
اقتنص نظرتها - رغم حرصها - الرجل الضخم ذو الرأس الكبير ، الجاد هذه المرة . يقول لها بعينيه كلاما كثيرا . كلامه مر لكنه حلو . ليته يسكت ، يزيح عينيه بعيدا فتتحرر من اساره . إن لم يسكت هو ستعملها هى ؛ تنتزع عينيها من عينيه بأى طريقة . قبيح ولا يستحيى ، جرىء ؛ تندب فى عينه رصاصة . ليست على بعضها . الخدر . الدوار . هل تجيب ؟ بعينيها كما يفعل .

أومأ لها برأسه وللم حاجياته . يعرف أن موعد انصرافها قد حان . هذا الرجل لن يتركها فى حالها أبدا . فى مقدوره أن يعاود الكرة آلاف المرات ، دون أن ييأس أو يقطع الرجاء . أما هى فليس فى مقدورها ذلك ؛ ليس فى مقدورها أبدا أن تواصل العناد . من المحتمل - بل من المؤكد - أنها فى مرة قادمة ستنقاد ؛ تتبعه كالمنومة أينما راح . وجائز قوى أن تضيق بنفسها فى يوم من الايام فتروح إليه برجليها دون دعوة أو نداء .

مع طريقها الموحش الطويل - أثناء العودة -وجدت نفسها ترهف السمع ، صمت فى صمت . أوشكت أن تقطع نصف الطريق . لم يبق منه إلافرطة كعب . أبتدؤه من جديد ؛ طريقها الموحش الطويل . مالها هكذا ؟ كأنها ترغب . ستشعر بضيق لو لم يأت ؛ فالذنب ذنبها والحق راكبها من رأسها لرجليها . هو رجل مهما كان ، وهى - إن راحت أو جاءت - مجرد واحدة من كثيرات يعج بهن المكان . لم يكن يصح منها أن تركب رأسها هكذا .

وقفت . نظرت إلى الخلف ؛ لا أثر لشىء .

أخذت طريقها من جديد . خطوة والثانية ثم قفزت فوق الطوار الضيق فى ذعر . كانت عربة فارهة تنطلق كالسهم مخلفة وراءها غبارا لا ينتهى ، وفى مرآتها مجرد بنت عادية تتراجع بسرعة إلى الخلف . ◆






عامر بحيرى شاعراً غنائياً

أحمد حسين الطماوى

فى العشرين من مايو عام ١٩٨٨ ، رحل عن الفانية الشاعر عامر بحيرى ، بعد عمر ربا على خمس وسبعين سنة ، قضى منها نحو ستين فى نظم الشعر الغنائى والمسرحى والملحمى ، وترك ديواناً ضخماً ، غير ما دبجه من رسائل النقد ، وحققه من دواوين الشعر ، ويسره من كتب الدين . وظل حينا يتنقل بين القاهرة ومكة وفلسطين وبيروت ودمشق صادحاً بشعره ، مشاركاً فى مسيرة العرب السياسية والثقافية ، مجاهدا فى أحداث مصر الوطنية .

ترجمته :

ولد عامر محمد عامر سليمان البحيرى فى الثالث من سبتمبر عام ١٩١٢ بمدينة الخرطوم لأبوين مصريين . أما موطن الأسرة الأصلى فهو مدينة قليوب حيث ولد أبوه محمد عامر عام ١٨٨٦ . انتقل أبوه من مصر إلى السودان بحثا عن عمل ، وسرعان ما استقرت الأسرة هناك زمنا . ومن أوراقه الخاصة عرفت أن أباه كان معلماً شاعراً خطاطاً . وله ديوان شعر مخطوط يغلب عليه الزجل العامى ، والأدعية الدينية . وكان أخوه الأكبر عبد الفتاح شاعراً وعازفاً على العود . فى هذه الأسرة المثقفة نشأ عامر بحيرى . وأخذ يتلقى علومه بالسودان حسبما تسمح الظروف التعليمية . وكان هذا الأب وهذا الأخ من كفلائه فى تقويم عبارته ، وقد تجاوب مع توجيهاتهما التى أهلته أن يكون شاعرا ، وفى هذا يقول عامر عن أبيه :

ويسمع منى الشعر لهفة راغب
كأكرم أستاذ وأشرف ناقد

وكذلك الأمر بالنسبة لأخيه الذى قال عنه شاعرنا :

وهو من علمنى الشعر ومن
كان فيه عمدة كابن رشيق

أى أن أخاه كان ناقدا فاحصا لشعره ، كما كان ابن رشيق القيروانى دقيق النظرة فى الشعر العربى على نحو ما نقرأ فى كتابه الشهير « العمدة » .


عامر محمد بحيرى

وفى مجال البحث عن المنابع الأولى نذكر جدته التى كانت تحكى له قصص الجان والعفاريت ، وقد حفظت ذاكرته شيئاً منها ، وعندما نضجت شاعريته صاغ حكايتين شعراً مما روته جدته هما « الريفية والجن الأبيض » و« غادة النبع » .

ظلت الأسرة تعيش فى السودان « الخرطوم » إلى أن تغيرت الأحوال بعد مقتل السيرلى ستاك فى ١٩٢٤/١١/٢٠ حاكم السودان وسردار الجيش المصرى . فقد كان لمصرعه آثار سيئة يعنينا منها طرد كثير المصريين المقيمين فى السودان ، ومن بينهم اسرة محمد عامر بحيرى التى قفلت عائدة إلى قليوب ثم الجيزة حيث التحق عامر بالمدرسة السعيدية ونقتطف من أخباره فى مصر أنه شارك عام ١٩٢٧ فى مظاهرة عارمة تندد بوعد بلفور ، وكان جزاؤه القبض عليه والزج فى السجن ، وله شعر يحكى تجربته فى النضال ويتناول أوضاع السجون والمسجونين (أنظر مجلة الأديب ـ فبراير ١٩٧٢) .

وفى المدرسة السعيدية نُشرت له أول قصيدة فى مجلتها ، وصار يعرف بأنه شاعر « السعيدية » . وقد تغنى فيها بعد بايامها ـ الزاهرة فى شعره . وعندما نال شهادتها انتظم فى كلية الآداب بالجامعة المصرية (القاهرة الآن) وكان من زملاء الدراسة الشاعر « الهمشرى) والجغرافى الشاعر محمد محمود الصياد . وفى هذه الفترة شارك فى مظاهرات ١٩٣٥ ، وساهم بشعره فى إحياء ذكرى شهداء الجامعة مثل « عبد الحكيم الجراحى » . وفى عام ١٩٣٨ ودع برج الساعة (فى نهاية فترة الحياة الجامعية) بقصيدة طويلة وحاز الشهادة العالية . ونزل إلى ساحة الحياة يكافح فى سبيل العيش فعين مدرساً فى وزارة المعارف ، ثم انتدب إلى بلاد العرب عام ١٩٤٧ ليعمل فى مدارس مكة المكرمة ، وهناك فاضت شاعريته

بالشعر الديني وزار العتبات المقدسة ، وكون جماعة شعرية .

ولما عاد إلى مصر امتد عمله في وزارة المعارف ثم انتقل إلى إدارة الثقافة بوزارة الثقافة ، حيث كان من أبرز هيئة تحرير مجلة الثقافة التي أشرف عليها محمد فريد أبو حديد ، وإلى جانب ذلك تم اختياره عضوا بلجنة الشعر إحدى لجان المجلس الأعلى للفنون والآداب وفي ١٩٧٢/٩/٣ ودع الحياة الوظيفية الرسمية بقوله :

حرروني، فديتكم ، من قيودي
واسمعوا في الغناء عذب نشيدي
أحمد الله قد خرجت نقيا
طاهر الذيل لم تدنس برودي

نتاجه الشعري

يضم ديوان عامر نماذج شعرية نظمها مبكراً عام ١٩٢٧ أي وهو في الخامسة عشرة من عمره ، ويجب أن ينظر إليها في إطار سنه ، وتفيد تلك النماذج باستعداده القوي لنظم الشعر والمحافظة على عموده وعروضه وقواعده - وبطبيعة الحال كان عامر يجاري شعراء عصره ، ويقتفي آثارهم في شعر المناسبات ، ففي أعماله الأولى نجد قصائد يتغنى فيها ببطولات سعد ، ومعارضة لمشروع معاهدة ثروت - تشمبرلين ، وبكاء على مجد الشرق الضائع ، وإلى جانب ذلك نجد شعرا يتضمن موازنات بين الأشياء على طريقه القدماء ، مثل قصيدة « السيف والقلم » فينتصر للسيف في مواجهة القلم ، وتفيد أشعاره الباكرة أنه تمثل صوراً قديمه من الشعر مثل قوله « . . . ومن الداء قد يصح الدواء » فهو يذكرنا بقول أبي نواس : « . . . وداوني بالتي كانت هي الداء » . بل إنه يقول شعر الحكمة مثل :

إذا اتضع الرفيع فذاك سهل
وصعب كيف يرتفع الوضيع

ولا يخطر ببالنا عند قراءة هذا البيت أنه عرك الحياة وجرب الناس وهو في سن صغيرة ، وإنما يدل هذا على نفاذ النظرة ، والذكاء الفطري .

وكان في نظمه المبكر يباهي بشعره ، ويفاخر بمكانته ، فيذكر أن شعره رفاف الحواشي ، وأنه ضليع في معالجته ، ولا يهمنا أن تكون قصائده مستحقه لهذا المديح ، بقدر ما يهمنا أنه واثق في نفسه ، آمل في مستقبله . وهذا ما جعله يمضي في طريقه ، ويستمر في قريضه .

على أنه وهو في سن العشرين أخذ شعره طريقاً إلى كبريات الصحف ، ودخل به حلبة المنافسة فنشرت له الأهرام عام ١٩٣٢ قصيدته في توديع « وفود الشرق » التي جاءت تؤبن شوقيا ، وفازت قصيدته « مشروع القرش » عام ١٩٣٢ في المسابقة التي اعدت لهذا الغرض بين شعراء الشباب . ونشرت مجلة ابولو قصيدته في رثاء حافظ ابراهيم . وفي سن الحادية والعشرين أتقن اللغة الانجليزية وتجلى ذلك في ترجمته قصيدة « درنكووتر » بمناسبة زيارة ملك ايطاليا لمصر ونشرت الأهرام قصيدته المترجمة شعرا .

ويواصل النظم حتى تتكون عنده مجموعة شعرية طبعها عام ١٩٣٦ بعنوان « اليخت الذهبي » . وهذا الديوان يمثل في عديد من قصائد النزعة الرومانسية الحالمة ، والدعوة إلى التجديد ، وتصوير الطبيعة ، والتعبير عن الوجدان بقصائد شفيفة رهيفة المشاعر ، ولكنه لا يخلو من شعر المناسبات الذي لازمه طوال حياته .

وقد لاقى هذا الديوان ثناء من محمد محمود الصياد الذي كتب عنه مقالاً نشرته مجلة الجامعة المصرية (عدد يوليه ١٩٣٧) ومن الدكتور زكي مبارك الذي قرظه في جريدة البلاغ ووصف عامراً بأنه من الشبان الذين جمعوا بين الثقافة العربية والثقافة الأوربية » وأنه شخصية رزينة » ونعت شعره بقوة الطبع وصفاء الروح .

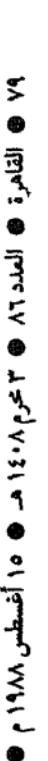
وتوالت بعد ذلك دواوينه ، ففي عام ١٩٤٨ صدر له « على ربى الالهام » الذي علق عليه الأستاذ وديع فلسطين بقوله : « شعر صاف كصفحة الصحراء المستوية ومعان دانية المأتى ، وخشوع مصحوب بتهيب في مجابهة الناحية الباسمة في الحياة » وفي عام ١٩٦٠ صدر ديوانه « ثورة الشعر تحت لواء العروبة » . . و « قصائد أفريقية » .

وفي عام ١٩٨٢ ينشر الجزء الأول من « ديوان عامر » الذي يضم الدواوين السابقة ودواوين أخرى للمرة الأولى مثل « على شاطيء الحياة » « في عالم الملائكة » « عطر وبارود » « الأزهار الجديدة » « في رياض النبوة » . . . . وغيرذلك .

أما الجزء الثاني من ديوانه الصادر عام ١٩٨٦ فإنه يتضمن ملاحم وطنية ودينية منها « أمير الأنبياء » « هداة البشرية » « ايزيس وأوزوريس » « ملحمة الجلاء » « مصر المنتصرة » . كما يتضمن عدة مسرحيات هي « خالد بن الوليد » « الأمين والمأمون » « معركة رشيد » . وجميعها مستمد من التاريخ العربي المجيد ، والتاريخ المصري البطولي . وترشدنا هذه الملاحم والمسرحيات إلى وفرة محصوله التاريخي .

نعود بالقاريء إلى عام ١٩٣٨ حيث عقدت في قصر آل لطف الله ندوة عن فلسطين تبارى فيها الشعراء والخطباء ، وكان مقعد شاعرنا - في هذه الندوة - بجوار شاب ترك كلية الحقوق والتحق بالكلية الحربية ، فتبادلا الحديث ، وأعجب كل منهما بالآخر ، وانقطع ما بينهما بانتهاء الندوة . وبعد قيام ثورة ١٩٥٢ سمع شاعرنا صوتا عرف فيه ذلك الصوت الذي خاطبه في ود عام ١٩٣٨ (على ما يقول) وكان لقاؤهما الثاني عام ١٩٦٠ عندما تسلم عامر بحيري جائزة شوقي من صاحبه القديم . كان هذا الصاحب الذي خاطبه في ود عام ١٩٣٨ هو جمال عبد الناصر (انظر مجلة الأديب ١٩٧٢) .

لا يظن القاريء أننا ابتعدنا بهذا الكلام عن المسرح الشعري ، فإن عامر بحيري آمن بثورة عبد الناصر ، ورأى في زعيمها شخصية بطولية ، فراح يترجم وجهة نظره في شكل أعمال مسرحية نذكر منها « ثورة الجماهير » « جنود الوطن » « ظهور البطل » وهي مسرحيات تقع كل منها في خمسة فصول تتناول مراحل الثورة ، وقد رأيت هذه المسرحيات الشعرية منقوصة



ومخطوطة . وأردت أن انبه إليها تتمة لترجمته .

كان المقدر أن تصدر المجموعة الشعرية الكاملة لديوان عامر فى أربعة أجزاء ، وقد أشرنا إلى الأول والثانى . أما الثالث وهو مخطوط فإنه يضم « مدائح الموتى » أى المراثى التى نظمها فى أبى شادى ، وناجى ، والصيرفى . . . وغيرهم ، ومن أقسامه قصة « أسد فى حديقة الحيوان » وهى محاولة للكتابة قصة الشعر الخيالية المعاصرة ، كما يتضمن مجموعة مترجمة من الشعر الفارسى لرودكى ، ورابعة القزدارية ، ولمسجدى ، وفريد الدين العطار . كما يشتمل على الصدحات أو السونتات Sonnets وهى قصائد غير طويلة مقفاه بقواف يختلف نظامها تبعا لاختلاف التجارب ، منها الجمال والحق لشكسبير ، وخوف الموت لجون كيتس ، وقصيدة وردث ورث لشلى .

وكل هذا مترجم إلى الشعر العربى .

أما الجزء الرابع « كنوز شكسبير » وهو مخطوط فإنه يحتوى على عشر مسرحيات لشكسبير ، صدر منها فى حياة الشاعر ثلاث هى : ماكبث ، وتاجر البندقية ، والعاصفة ، أما المسرحيات الأخرى المخطوطة فمنها يوليوس قيصر ، والملك لير ، وحلم ليلة صيف ، وعطيل . . . وغير ذلك .

وهذه المسرحيات المترجمة إلى الشعر العربى ، هى الجديد فى الأمر ، لأنها مترجمة نثرا قبل ذلك . والشعر الأجنبى المترجم قليل فى أدبنا إذا قسناه بما ترجم نثرا . ذلك أن ترجمة الشعر إلى الشعر يحتاج أولا إلى أديب شاعر يقدر على نقل العبارة الأجنبية إلى تفعيلات عروضية عربية ، وعلو فى الذوق ، وارتفاع إلى نَفَس الشاعر ، ثانيا لابد أن يجيد المترجم اللغتين التى ينقل منها ، وينقل إليها ، ويدرك أسرار الألفاظ وما توحى به . وهذان الشرطان توافرا فى عامر بحيرى فكان منه هذا الكم الكبير من الشعر الأجنبى المترجم إلى الشعر العربى . وكان عامر بحيرى قد عالج هذا الفن منذ شبابه الأول كما مر بنا ، وتمرس به . وقد اختار لهذه المسرحيات ما يناسبها من البحور المجزوءة ؛ والقوافى المتغيرة لتذليل الصعاب التى يلقاها ، حتى يتسنى له توصيل المعانى والأخيلة فى عبارة شعرية سلسلة سهلة الألفاظ ، وابتعد بقدر الأمكان عن الجزالة والفخامة عند الصياغة .

أعماله النثرية

أما تراثه النثرى فهو قليل إذا قرن بنتاجه الشعرى . لقد تجاوب مع طبيعته الشعرية منذ الصبا ، لأن الشعر موهبة واستعداد ، أما النثر فدراسة وتحصيل ، لذلك تأخر النثر عنده ، وعالجه على فترات . ولعل أول بداياته النثرية كانت كتابات تدعو إلى الاشتراكية المعتدلة ، وتتمثل فى عرض لكتاب عن الإسلام والأشتراكية .

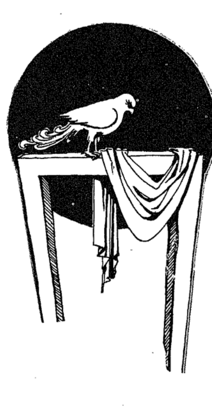
وهناك كتابات يحاول فيها توجيه الأدب ، والمسرحى منه بخاصة ، وله فى هذا المجال مقالات نشرتها الأهرام عام ١٩٣٦ عن مسرح شوقى . وعلى مكتبة كتاب مخطوط بعنوان « زهرات من الحديقة العالمية » يشتمل على مترجمات وفصول نثرية كتبها خلال الثلاثينيات من بينها بحث عن الأمام الأعظم أبى حنيفة النعمان كان قد أعده وهو طالب فى الكلية استجابة لطلب استاذ الفلسفة الاسلامية عام ١٩٣٨ .

ومن كتبه الأخرى « حصاد السنين » وهو ترجمة ذاتية نشرها فى شكل مقالات منجمة فى مجلة الأديب اللبنانية فى أوائل السبعينيات ، وكان يستحثه على اتمامها صديقه عبد الغنى حسن وتربو على العشرين مقالا يروى فيها تجاربه ومشاهداته .

كما رأيت فى داره كتابين مخطوطين ، أحدهما بعنوان « فى صحبة الرسول » وهو دراسات دينية عن كتب اسلامية تناولت شخصية النبى (ص) مثل عبقرية محمد للعقاد ، وحياة محمد لهيكل باشا ، كذلك يتضمن موضوعات فقهية مثل « حول المذاهب الأربعة » و « دلائل الخيرات » . والثانى كتاب فى النقد جاء تحت عنوان « بين العقاد وشوقى » تناول فيه شاعرية كل منهما ، وبين كيف عرفها ، وأظهر فيه أبعاد المعركة التى دارت بينهما وأسبابها ، وتقصى مواضعها كما وردت فى كتاب « الديوان » و « قمبيز » وغير هذا وختم كتابه برثاء للعقاد وشوقى . وله عدا ذلك جملة من المقالات فى مجلة الثقافة التى كان يشرف عليها محمد فريد أبو حديد وتعرض لكتب فى مختلف الموضوعات فيخبر عن مضمونها ، ويخصها بنظرات وملاحظات .

وفى مجال التحقيق ، اشترك مع محمد القصاص وأحمد كمال زكى فى تحقيق ديوان « اسماعيل صبرى ـ أبو أميمة » ، وقدم بحيرى الديوان ببحث مستفيض عن الشاعر وشعره ، كذلك حقق ديوان « العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ » وهو قصص شعرى وضعه ايثوب اليونانى على ألسنة الحيوانات وقد ترجمه شعرا وأخرجه محمد عثمان جلال . ولا يفوتنا فى هذا الميدان ذكر كتاب « الاتقان فى علوم القرآن » للامام السيوطى الذى قام عامر بحيرى بتيسيره للقراء .

* * *



الشعر الغنائى

لا مراء ـ بعد هذا العرض ـ أن شاعرنا عامر بحيرى صاحب قريحة شعرية فياضة ، ترسل الشعر فى مختلف الموضوعات دون توقف ، ولو ضم كل شعره المبتكر والمترجم لظفرنا بديوان من أكبر الدواوين الشعرية العربية ، الأمر الذى يجعل استيعابه صعباً والألمام به فى مقالة أكثر صعوبة . لذلك سنقف على نماذج منه لنتعرف على أفكاره ، وصياغته ، ومدى ابتكاره فى فنه ، وغنائه الذاتى .



الوجود العكسي :

فى مطالع حياة الشاعر نظم قصيدتين بعنوان « الوجود العكسى » ضمنهما خواطر تتسم بالطرافة والعجب .

والوجود العكسى كما نفهمه نوع من الأمانى العزيزة النوال ، البعيدة عن التحقيق ، فالشاعر يتخيل أو يتمنى أن تنعكس مسارات الحياة كلها ، وتتبدل اماكن الموجودات ، فالانسان يولد شيخا ثم طفلاً ، والأعالى والاسافل تتبادل المواضع ، فيحل الثرى مكان السماء .. وهكذا .. ويرى الشاعر أنه لوبدنا أنا من النهايات لكان هذا الوجود المعكوس أكثر خيرا وجمالا يقول الشاعر :

وقفت على مهد الصبا فسألته
ألا يرجع الماضى ؟ ألا يعكس الدهر
وقلت له : لى فكرة عبقرية
وإن تك وهما لا يدين به الفكر
يعود الزمان السرمدى كما أتى
ليلحق هذا العصر من قبله عصر
ويولد منا المرء شيخا محطما
إلى زهرة الدنيا يعود به العمر

ويقول فى قصيدة أخرى :

لو كانت الدنيا تسير أمورها
عكسا لكانت للكمال مثالا
العمر نبدأ لابسين لخوضه
برد الشيوخ وننتهى أطفالا
ونموت أسداً فى الوغى فإذا انتهت
نحيى .. ونرجع للحمى أشبالا
فى البدء نحمل عبء كل شقاوة
ومع الختام نكون أسعد حالا

هذه الفكرة تبدو لنا عجيبة لأن الشاعر استجاب لخواطر نفسه وقيدها فى ديوان ، وكم يخطر لنا من عالم خيالنا ما هو أعجب من هـذا ولكن لا نسجله حتى لا يتعرف الناس على خطراتنا المدهشة .

والشاعر هنا يظهر أن له آمالا فى التقدم إلى البدايات أو أنه يرى فى التقدم إلى الخلف سعادة . وحتى إذا سايرناه فى بعض ما قاله من حيث أطراد الفكره ، فإننا لا نسايره فى بيته الأخير حيث جعل الشقاوة التى تأتى فى نهاية العمر ، يكون زمنها فى بدايته ، لنسعد بعد ذلك فى ختام الحياة أى عند الطفولة . ونرى أن الشقاوات والهناءات فى عمر المرء ليس لها أزمنة ومواقيت ، فهى تظهر وتختفى ، وتتكرر فى الحياة بهذا الشكل عدة مرات ، تطول حينا وتقصر حينا آخر . أى ليس لها منطق يحكمها ، فكيف جاز له ــ من خلال فكرته ــ أن يحدد مثل هذه الأمور ؟ وربما قصد إلى أنه كان لابد من نعيم وجحيم فى حياة الانسان ، فانه يجب أن يتقدم الجحيم ويتأخر النعيم .

والشاعر يحاول أن يمنطق فكرته عن الوجود المعكوس ، ويسندها إلى واقع قدر إمكانه ، ويردها إلى عقل وهو لا يدرى أنه يتمادى مع المحال ، أو مع الخيال فيقول :

ليت الجزاء يكون أول ما ترى
أبصارنا فنجنب الأهوالا
وإذا رأينا النار والفردوس لم
نقبل حراما أو نحل حلالا

ويمضى مع أمانيه وخيالاته فيرى فى الكرى أن السماء هى الثرى ، وأن الدهر يعود بأهله إلى البداية .

إن مثل هذا الشعر يثير النفس ، ويطلق ملكة التخيل ، فيمضى الانسان فى الفكر والتأمل ، ويمكن أن تكون هذه الأفكار طريفة إذا وضعناها فى إطار الفن ولكن إذا وضعناها فى مجال الحق تأخذ شكلاً مختلفاً ، فهذا هو الوجود الذى ارتضاه خالقه ، وقد خلق الله كل شىء بقدر ، ولو ولدنا شيوخا (وهو النهاية للوجود الفردى) فإن معنى هذا أن نعرف أعمارنا بالتدرج إلى البداية ، وهذا يتنافى مع الغيبيات الآلهية . وقد حدد الشاعر حياة الانسان بين الطفولة والشيخوخة ، وواقع الحياة يظهر أن كثيرا من الأناس يرحلون قبل إدراك الشيخوخة فى أعمار مختلفة ، فالنهايات التى يتمنى أن تكون هى البدايات فى صيرورة ، والأفضل أن نمتثل لحكمة الحياة ، ونتجاوب مع المبادىء الثابتة فى الكون .

ولا ندرى البواعث النفسية على كلامه هذا . لقد نظم الشاعر ذلك الشعر وهو فى توهج الشباب . فهل خشى المشيب ؟!! أو ترى أن شقاوته فى غرام أنثى أوحت إليه بذلك ، فود أن يعكس كل شىء ، ليحظى بالسعادة إذا عكس الوجود أليس هو القائل :

لو كانت الأقدار معكوسة
لكنت فى الحب عظيم الجدود
القلب مكتوب عليه الشقا
لو تعكس الدنيا لنال السعود

على أية حال فخيالات الشعراء لا تقف عند حد ، وأمانيهم شىء من المحال ، وقد قال عبد الرحمن شكرى فى إحدى قصائده ؛ « ليتنى كنت فى السماء إلها .. » ونقل عنه هذا محمود أبو الوفا قائلا : « ليتنى كنت الها .. » وقد تمنى العقاد أن يكون متصلا بالدنيا وهو فى قبره فتأتى إليه أنباء الأنام ، وتتطرق إليه الأحلام فى الظلام ، وتزوره حبيبته وتسامره وتلقى عليه التحية والسلام .

على أن الوجود العكسى ليس موقفا ثابتا عند الشاعر ، وانما هى حالة عارضة جاءت فى خاطرة وتولت ، وبعدها استقام فكرة ، وانتظم فنه ، واعتدل خياله ، فراح يؤمن بالنمو الطبيعى التدريجى للكائنات ، فنقرأ فى قصيدة « نحن كالنبات » :

إنما يولد النبات .. كما نو
لد طفلا له من الأرض أم
ثم يمضى مع النماء حثيثا
ثم يشتد منه روح وجسم
ثم يبدو فى آخر العمر شيخا

أثر الشيب فى النضاره وسم
ثم يلقى إلى الثرى فاقد الرو
ح فشلاؤه على الأرض فحم

ثم يقول :

مولد ثم نشأة ثم موت
إن نعش أو نمت فماذا . . يهم ؟

ومثل هذا الشعر الأخير تتدرج فيه الفكرة الواحدة وتتقسم على عدة أبيات ، وتتسلسل فيه الشعور ، ويترابط بالنغم الموسيقى المتمثل فى الايقاع المنتظم ، ورنين القافية المطرد ، ويتضح معناه ، ويسهل لفظه ، ولا يجدى معه تقديم أو تأخير ، ويكشف عن ايمانه العميق بالتطور الطبيعى فى الحياة ، ويدعونا إلى أن نسعد بنعماء الدنيا ونغتنم منها الصفو والحب .

الحاء والباء : حر وبرد

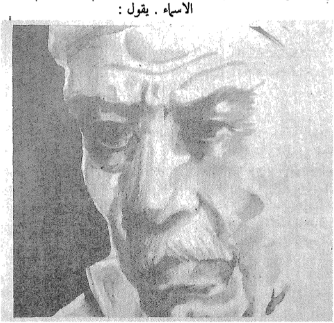
والغزل فى شعر عامر ليس عفيفا عذريا على مداه ، وانما يتناغم فيه الحس والروح ، ويتعادل فيه الجمع والطرح ، والحضور والنفور . ومن العبث أن نرى فى هذا التقسيم أزدواجا أو ثنائيات ، نعم هو أزدواج ولكن فى إطار الدائرة الواحدة ، ومذهب الحياة المتكامل . فالحب فى عمومه حس يتضمن معنى ، ونعيم يحمل فى طيانه بذور الشقاء ، فإذا عبر الشاعر عن هذا فى شعره فإنه لم يخرج عن كنه الحب وطبيعته . وعامر بحيرى يسكر بالحب ولكن لا يغيب عن الوعى لأنه يدرك أبعاده فهو يقول :

وللحب فى حرفيه سر جلوته
فمن حائه حر ، ومن بائه برد

فالحب شطط وتطرف لا يعرف الاعتدال فى كل حال .

وبعض شعر عامر يصف فيه محاسن المرأة ، ويذكر ما سباه منها ، فهو يعرب عن امتلاء النفس بالحس ، ويبرر بالتصوير الحسى سبب وقوعه فى الغرام . ففى قصيدته « الروض الناعس فى الظهيرة » يصور غادة تثب فى صبور كالفراشة ويستطرد فى سرد مفاتنها الحسية وهو واقف يرقب غدائرها المبللة ، ونهدها حين يرتفع ، ورد منها حال انخفاضة . ومع أن مثل هذه الأوصاف الغزلية الحسية كثيرة فى شعرنا إلا انها أول مايلفت نظر الرجل إلى جنسه الآخر ، ثم يبحث بعد ذلك عن الجانب الروحى . ولا يمكن إغفال الجانب المادى فى حالات العشق ، فإن الله خلق فى الجنسين من المفاتن ما ينبه نظر الآخر إليه ، ويحرك الغريزة فيه ، فيبدأ الإعجاب ثم الحب ، ثم الاتحاد أو الرغبة فيه ، والذين يهملون الجانب المادى ، ويرون فيه سلوكا فجا قبيحا ويهيمون بالروح وحبها ، عليهم أن يفسروا لنا لماذا يغار المحب ويجن عندما يجد حبيبته تقترن بشخص آخر ، مع أن هذا الشخص الآخر لم يسلب الحبيبة روحها !! . وما يعنينا فى هذا المجال ألا يكون الغزل الحسى مثيراً للشهوة ، وهو ما خلا منه غزل عامر .

وفى شعر آخر يصور جانباً من العشق الذى يكتفى فيه العاشق بملاقاة الحبيب والهيام معه ، ففى قصيدته « نهاية حب » يصور خبيبة تلقاه فى الروض بابتسام وحسبه هذه التحية دون أن تذكر اسمه ، ثم يتحدثان فى العلوم والثقافات ويغضان عن ذكر الغرام حياء ، وعندما تتجاهل مشاعره ، تناديه بالاسم ، فتمنى لو لم تعرف الاسماء . يقول :



ياليتنا لم نعرف الأسماء
حتى نعيش بحبنا سعداء

وذكر الاسم لا يطرد الحب والنعيم ، ولكنه نذير شؤم مع حالته ، فتمنى لو لم تخاطبه مخاطبة رسمية ، وانما بلحظ العيون ، وبسمات الشفاه .

على هذا النحو يمضى غزل عامر ، وفى إطار الحر والبرد ، والحس والروح تتفرق أشواقه ، وتتجمع معانيه .

القصة الشعرية :

وقد عالج عامر بحيرى القصة الشعرية التى تستند إلى الخرافة ، وشعر القصة عرفه الأدب العربى قديمه وحديثه ، وقد شاع فى الأدب المعاصر وبخاصة عند شاعرين كبيرين : خليل مطران وعبد الرحمن شكرى .

ولشاعرنا أكثر من قصة ، نكتفى منها بعرض قصة « الريفية والجن الأبيض » ، وفحواها أن فتاة ريفية استيقظت فى ليلة قمرية فظنت أن الفجر لاح ، فما كان منها إلا أن حملت جرتها لتملأها من ترعة قريبة ، وسارت فى خضرة البنت تجذب نظرها كتلة بيضاء فى الأفق ، وعندما اقتربت منها ألفت نفسها بجانب سامر للجن مجتمع ،

فاقبلت نحوها جنية فدنت
منها تقول أيا محمرة الثوب
قولى لجارتك النمراء صاحبها
دعيدرمات ، ياروحى وياقلبى

وعادت الفتاة إلى كوخها دهشة ، وفى الصباح قامت إلى الفرن تزكية مع جارتها وراحت تقص عليها ما شاهدت ، فإذا بها تبصر الجنية تنطلق من داخل الفرن تلطم خديها فماتت الريفية جزعا ، وماتت جارتها فزعا و « تلك عاقبة الأوهام والجزع » . .

وللخرافة أثرها الواضح فى هذه القصة ، وفى مثل هذا القصص لا ننتظر من الشاعر أن يذكر لنا ملامح الشخوص ، لأن وصف الملامح يرتبط بالمشاهدة فى عالم الواقع ، ولأن القصة تدور فى جو خرافى فإنه من الصعب أن نطلب من القاص ذكر معالم مميزة ، « فدعيدرت » وهو اسم جن لا نعرف له وصفا ولا نعرف نوع صلته بصاحبته ، والجنية التى تحدثت إلى الريفية نجهل دورها فى ذلك السامر ، كذلك لا ينتظر من الشاعر أن يربط بين الحوادث

ربطا محكما فى مثل هذا القصص . ومع ذلك فإن الشكل الخارجى للقصة مناسب لمحتواها ، متسق مع مغزاها ، وقد توفر للقصة عنصر التشويق المستند إلى الغرابة وعنصر الترتيب المعتمد على تسلسل الأحداث إلى حد ما . وهذا يعرب عن قدرة الشاعر على صوغ القصص الشعرى . وقد نمت قدرات الشاعر القصصية فيما بعد وتجلت فى قصص آخر وفى ملاحم ومسرحيات .

ملاحظات عامة :

و « ديوان عامر » يلتقى فيه القديم والجديد ، ويجتمع فيه شعر المناسبات وشعر الوجدان واللون الأخير يضم طائفة من الشعر الذاتى الخالص الذاتية ويمثل حبه الشديد للحياة بالرغم من إجهادها إياه ، فهو يراجع فترة بعد فترة ما مر من عمره ، ويبدى الحسرة على ما معنى من صافى العيش ، وقصائد « بجانب المهد » « الشريط المسجل » « قصتى مع الزمن » « الصمت والتأمل » . . وغيرها تعرب عن ذلك ، وتمثل بقوله :

أحب الحياة وأهوى الحياة
كطفل . . إلى اللهو مدت يداه
وقد زاد عمرى عاما فعاما
فما زادنى غير حب الحياة
فهل شهد الدهر مثلى فتى
كهولته . . صورة من صباه

وللشاعر مجموعة من القصائد التى تتمثل فيها الرقة والبساطة ، وحرارة الوجدان ويتبدى فيها التعبير الرشيق الطلى ، حتى أن بعضها يصلح للغناء والترنم مثل قصيد « الأندلس » التى تعيد إلى الأذهان فن الموشحات يقول :

ياحبيب الروح يانور المنى
ياصبوح الوجه ياصنو القمر
ياربيع الحسن رفاف السنى
ضاحكا يفتر عن ثغر الزهر
مل بنا واعطف علينا
طف بنا واجلس الينا
ساعة بين يدينا
نقض للأرواح دينا

وقد التزم الشاعر ما لا يلزم فى بعض القصائد ، كما التزام بعمود الشعر ، وإن كانت له محاولات فى زيادة تفاعيل البيت أحيانا أو نقصانها فى قصيدة واحدة أو زيادة تفاعيل البيت أحيانا إلى خمس مع جعله شطراً واحداً مستمراً » .

وعامر بحيرى يعد نفسه مجدداً ويقول فى قصيدة « محطم الأصنام » .

وأدين بالتجديد حراً راشدا
فيما أدين به ملكت زمامى

ومع ذلك فمن يتصفح ديوانه يجد فيه شعر مناسبات متكلف ، كما أن مراثيه تضمنت معانى قديمة ، وبعض غزله يجارى فيه القدماء ، ويقول أيضا :

لكل إمرء فى دولة الشعر مذهب
وما مذهبى الا السهولة واليسر

ولا يمكن أن تكون السهولة فى النظم مذهبا ، وانما هى صفة ، ويظل نوع النظم بما يشتمل من خصائص وسمات فى حاجة إلى تسمية ، أو إطار مذهبى يوضع فيه ،



ومع أن شعر عامر سهل ميسر ولكنه يضم كلمات صعبة مثل : ابريسم . مسموك ، بتاك ، صفاح . . وأحيانا يستخدم كلمات أجنبية مثل : تنك الانجليزية بمعنى مصفحة ومن عيوب شعره أن بعض عباراته مباشرة نثريه مثل قوله : « كرامتى فوق كل شىء . . » وهذا شطر كامل من بيت ، وهى عبارة تسمعها من أى شخص عادى فى مناسبة توجبها أو مثل قوله :

قامت الثورة فى مصر على
أثر الحرب لإرغام العدا

فعبارة « قامت الثورة فى مصر على أثر الحرب » ليس فيها شىء من الشاعرية ، وربما كان يعد مثل هذه الصياغات من السهولة واليسر ، إنه يبتعد أحيانا عن التعبير الفنى الذى قوامه الخيال الشعرى ويقترب جدا من التعبير التقريرى وكأنه ينثر ولا يشعر .

وقد تأتى بعض قوافيه مجلوبة فلا تخدم معنى البيت ، وتحس أنها دخيلة عليه وفى بعض عباراته تغمض معانيه مثل قوله :

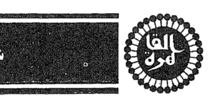
ما يفعل المجداف فى تحطيمه
صِرْف الزبرجد والمخوف أمامى

فلم أفهم البيت بعد قراءة ما قبله وما بعده . وفى أحيان كثيرة يستهل قصائده بفعل الأمر مثل شوقى الذى كان يعتبره « أستاذا » ومن أوامره : « اطو الشراع » « عودى إلى الوكر » « قم ياشهيد » . . . وهذا الأمر يترك أثرا مريح لدى السامع .

وهذه الملاحظات وغيرها مما يقع فى الشعر وقلما يسلم منه شاعر

وقد فاز بحيرى فى حياته بعدد من الجوائز المحنا إلى بعضها ، وعندما ترجم قصيدة« الوادع الأخير » لجوس ريزال شاعر الفلبين حصل على عضوية أمراء الشعر العالميين مع الدكتوراه الفخرية من أكاديمية قادة الفكر العالمى بالفلبين .

وإذا كان شاعرنا لم يلق حقه من التقدير فى حياته ــ بالرغم من هذه الجوائز ــ فإنه بعد موته طوئ خبره ، وأهمل ذكره ، ولم يحى بالموت كغيره ، وقد أعدت رابطة الأدب الحديث حفلا لتأبينه فى ٨٨/٦/١٤ حضره ستة أشخاص ، وتبينت أن أربعة منهم لا صلة لهم بالمناسبة ، فالغى الحفل أو تأجل . ولعل هذه السطور تساهم فى ذكره ، وتزديد شعره ، وتنوه به ، وتسدد دنيا له علينا ◆



الأخـــدود

عماد غزالى

(١)

وماذا أكونُ . .
لينتحلَ الدَّمْعُ . . لونَ عيونِ الذبيحةِ ؟
ماذا أكونُ . .
ليحْترِفَ اليُتمُ أُغْنيتى . .
ثُمَّ تأْتى المسافاتُ
تَنْزَعُ عن قدمىَّ التَّوغُّلَ . .
تُسْلِمنى لانكسار الزّوايا . . وتَرْحَلُ !
ماذا أكونُ . .
لتُشرِقَ منىَّ الشموسُ ،
ويُنْكِرنى طائِرُ الأزْمِنه ؟
يُسَافِرُ فىَّ احتراقُ الدّماءِ ،
وأَعْرَى من الحُلْمِ . .
ماذا أكونْ ؟

* * *

(٢)

وما زلْتُ أذكرُ عُشْبَ الدماءِ ،
ولمّا أزَلْ مضْغَةً ،
والعظامُ تُجاهدُ أنْ ترتدى
حُلّةَ الخَلْقِ . .
تَغْمرُها قَبْضَةٌ . .
من رمادِ الغمام ،
وتُمْطرها حَمْأةٌ . . مُشْعَلَه !
والمَهْدُ ـ كان ـ
هو الزّمَنُ . . الأمْكِنَه !
سُـوّيتُ . .
هل شكّلَتْنى العذاباتُ . . ؟
ثمَّ كسانى لظَى الأسئِلَة ؟
وهل كان لى . .
أن أُجابِهَ ضَوْءَ الفضاءِ . . بنوحْى ،
وهل سَمِعتَ صَرْخِتى . .
القابِـــلةَ ؟
وهل أرْضَعَتْنى مواويلها
الأمسياتُ اللواتى . .
فَقَدْنَ تواريخَهُنَّ
وأسْكَنَّ قلبى . .
وأرْغَمْنَ مِثْلى . . على المقصله ؟

* * *

(٣)

وماذا أكونُ . . أيا أُمُّ . .
ماذا أكونْ ؟
وقد سكنتْ فى الحشا
مُضْغَةٌ . . ثائرة !
إنّها سِكّتى . . ياأُمّ . .
تأبى الدُّروبَ القديمةَ . .
تَرْسِمُ فَوْقَ الحوائطِ
نخـــلا . .
وشـــمسـا . .
ووعـــدا ،
وتغْمدُ فى جبلِ الصَّمْتِ أظفارها
تُشكّلُ أحجارَهُ . . غيمةً . .
ومواسمَ خصبٍ . .
وناراً . . تُذيبُ نُحاس التّصانُم . .
تَحْفُرُ فى الأَوْجهِ القاحلاتِ . .
ملامحَ طَلْعتها الباهِرة !

* * *

(٤)

هىَ النَّارُ . . ياأُمُّ . .
إمّا اللّهيبُ . . وإمّا السُّجُودْ !
فماذا أكونُ . .
إذا عرفت جبهتى . . ذِلَّةَ الإنحناءِ ؟
إذا ملك القَلْبَ . .
خَوْفُ الأخاديدْ ؟
هبينى عناقَ اللهيبِ . .
ــ أيا أُمُّ ــ
فى النّارِ . .
مُتّكأُ السّرْوِ والياسمينْ !

هبينى اللّظى . .
(تأنها . . منحةُ الأوّلينْ !)
إنّها نكهةُ النّارِ . .
فلتمنحينى . .
عذوبةَ هذا العذابِ . . الأمينْ !

حكاية هامشيه[١]

« هودُ » . . يُشَكّلُ بعْضَ خطوطٍ
دارا . . تحوى أتباعَهْ
كانت . . إذْ تدخل للدارِ
الريحُ ترقُّ !
عارفةً . . كانت . . بالحقُّ !

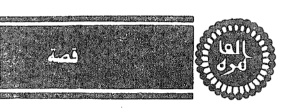
* * *

(٥)

لقد كنْتُ . . ياأُمُّ . .
كانت بقلبى الجنانُ . .
فهل تحرقُ النّارُ . .
من سكنتْهُ الجنانُ ؟
أنا من سَجَرْتُ البراكينَ . .
ليست تكبّلنى صَرْخَةُ القاعدينَ .
على النّارِ . .
إذْ يصرخون :
(أيتّها النّارُ . .
ياحادةَ الطّبْع . .
إنّكِ لا ترحمينَ المهادِنَ . .
كيف تصيرين خدْنا . .
لمن ليس يَسْجُدُ . . للآلهه ؟)

حكاية هامشية[٢]

* « شيبانُ الراعى »
يرسمُ خَطّاً . . حول قطيعه !
ــ لاذئبٌ يدخُلُ تلْكَ الدائرةَ المرسومه
أو حَمَلٌ . . يَخْرُجُ منها !! ◆



الجثة .. والوهم

فهمى الصالح

... الصمتُ هاجرت عنهُ الأرواحُ ، وصراخُ النسوةِ يوشكُ على جعلِ المصيبةِ أشدَّ خراباً ، وأعتى نكبةً . فكلّما دخلت عبر دهليزِ مظلم امرأةٌ تواسِي الأحزانَ بنبراتٍ جامحةٍ استقبلتها قيامةُ أصواتٍ نَزِقةٍ ؛ تنبعث من عمقِ الباحةِ الترابيةِ المكشوفةِ التى تضمُّ اعداداً من النساءِ المتوحشاتِ ممن خمشنَ الوجوهَ فبانت عليها ندبٌ وقروحٌ ، أو ممن لطمنَ الصدورَ فأظهرت بُقعاً أرجوانيةً لها لون الدم . وأخرياتٌ مزّقْنَ الثيابَ بولَهٍ ، ونثرنَ الشعرَ على الأكتافِ بجنونٍ وتلذذٍ فبدَوْنَ شِبه عارياتٍ بلحمٍ يغلى عرقاً وسعيراً .

العذراواتُ كُنَّ أعمقَ حزناً وهدوءاً ، يسكبنَ بدفق العيونِ دمعاً صافياً يغسل الخدودَ ، ويرطّبُ الانوفَ ، فتشيخُ على الشفاهِ مكابدةٌ حزينة لا تنتهى ابداً .

الرؤية عاجزةٌ عن إدراكِ إثارةٍ من هذا النوعِ ، ربّما لكونها اثارةً غامضةً لها انطباعات جنسية خاصة ، أكثرَ من كونها ردوداً سهلةً لأفعال إعتياديةٍ ، وما قد ينجمُ عن الهلوسةِ الفكريةِ والشعورُ المؤجّل بمثابةِ انعكاسٍ مفاجىء ... هو الذى يحرّك الغرائزَ بوازعٍ متناقضٍ مع الحزن والندم .. لبيانِ حالةٍ مكتملةٍ ــ متخمةٍ من الشبعِ ... ازاءَ الجوعِ المعتادِ فى مثلِ هذهِ الظروفِ الخطيرةِ . بَيْدَ أن المشاهدَ الساخنةَ تبقى ذات هواجسَ صوفيةٍ ، تزخرُ بهمومٍ بشريةٍ فتطغى على مجملِ التأويلات ، بما ينفى الادّعاءَ من أنّ وراءَ ذلكَ الاجهاد عذابٌ شبقىّ مرادٌ ، لما فى حلاوتِهِ من تنفيسٍ واستجمامٍ وقدرةٍ على تفجيرِ الكبتِ والفراغِ ! لم يكن الوقتُ مناسباً لمثلِ هذا الأدّعاءِ . وإنَّ أيّة فصولٍ تدنو لسوفَ تأخذُ ما يبررُ وجودَها من التكهّنِ أوِ الاعتقادِ . وذلكَ لتوفّر أسبابِ الكارثة علناً ! فثمة ضحيةٌ وقعت وأن البحث جارٍ عنها .

الصبيةُ لم يألفوا صراخاً متواصلاً فى السابق كالذى يسمعونَهُ الآنَ على نحوٍ يعجّلُ من اقترابِ الفاجعةِ ؛ فشد هوا خوفاً ، وبدأوا بالعويلِ استجابةً لرغبةٍ عكسيّة تفرّدوا بها . الكلابُ التى استوطنت البقاءَ عندَ أطرافِ المساكنِ ، استكلبت ذُعراً ، وهاجت فارَّةً إلى أرضٍ مقفرةٍ ، بعيداً عن اضطرابِ الاصواتِ المنبوذةِ . الرجالُ لم يصرخوا وحتى اذا افتعلوهُ سيكونُ ذلكَ بصمتٍ مكتومٍ فى الأحشاءِ . غير أنَّ هنالك بالأفقِ الغائمِ دلالاتٍ توحى بأنَّ البعضَ تحاملَ على الجزعِ ، وقلّة هم الذينَ اجهشوا بالبكاءِ ، والبعضَ الآخرُ منهم كانت أعينُهم الحائرةَ تترقبُ حدوثَ شىء ما ! وبكلِّ الأحوالِ ، فالسماء ملبدة برؤيا يغتالُها الشرُّ ، والأرض متزعزعةٌ تحتَ مصيرٍ مخيفٍ من الوجعِ الحقودِ ، وإن فراغاً قاتلاً يلسعُ النفوسَ ، ويزيدُ من توهّجِ نارها بشاعريةٍ وبطء .

سأل رجلٌ مسنٌ شخصاً أعورَ بجوارِهِ :
ــ « متى يصلُ التابوتُ ؟ »
فأجابهُ ممتعضاً :
ــ « الجثةُ . . . قلْ متى يصلون بها ؟ . »
ثم عادَ يسألهُ مرّةً أخرى :
ــ أما زالت غائصةً فى النهرِ ؟ »
ــ « الرجالُ ينتظرونها تطفو على السطحِ بعد ما يأسوا من البحثِ عنها فى الأعماقِ » .

تدخَّلَ المجنونُ بغيرِ توقّعٍ من أحدٍ ، فتلفَّظَ عقبَ ضحكةٍ متقطّعةٍ :

ــ « اشربوا النهرَ » ، اذا كنتم عطشى ، فلن تجدوا شيئاً يزيلُ تعبَ الروحِ . . ! » الأشياءُ تأخذُ حيّزاً متنكراً من الوجود ، خاصّةً فى الحالاتِ الحرجةِ التى يصعبُ تلاقى اقدارها الكائنةِ بينَ نسيجٍ عبثىٍّ متشعّبٍ . فعندما رحلَ الشابُ مبكراً إلى المدينة قبلَ يومين ليباشر عملاً وظيفياً جديداً ، كانت دعواتُ أمهِ الحزينةِ تسبقُ الخطواتِ والأنفاسَ معاً ، ثمَّ ترتقى إلى مناجاةِ الربِّ بحَماسٍ روحانىٍّ عطوفٍ ولهفةٍ امومية راضخة ، فتحصنُ تلكَ الدعواتِ بنظراتٍ برزخيةٍ تُبعدُ الحسدَ والعثرةَ ، لكنَّهُ لم يَعُد ! وقد جاء قُبيلَ المغيبِ نفرٌ من أصحابهِ الذينَ رأوْهُ ينزلُ فى الماءِ دونَ أن يخرجَ منه ، وسلّموا لذويهِ الملابسَ والعائداتِ التى تركها مهملةً على الشاطىء . أصعبُ ما فى الكونِ أن ترىَ بقايا مَن تُحبّ . . . . وهى عبارةٌ عن حاجاتٍ مهشمةٍ لا تصلحُ لمداواةِ الحزنِ وقد اضمحلّت روائحُها بذكرى صرحٍ منسوفِ الأبراجِ ، لم يعد لهُ وجودٌ مع الأيامِ المقبلةِ .

القريةُ التى عاصرت الفيضانَ وعاشت حوادث غرقٍ كثيرةٍ ، لم تصادفْ قلقاً وارتياباً قَلَبَها على أعقابها ، مثلما يصادفُها الآن ، فالهَيَجِ المربعُ الذى أصابَ نفوسَ أهلها خلال اليومينِ المنصرمين بحثاً عن جثةِ الغريقِ استحوذَ على أغلبِ المطامحِ وأجلّها . . حيثُ تطوّعت مجاميعٌ لا بأسَ بها من الفتيانِ والرجالِ ، لغرضِ التنقيبِ عن الجثةِ على مدى ثمانٍ وأربعينَ ساعةً متواصلةً ، بينَ مسالكَ وعرةٍ ومنحدراتٍ سهليةٍ من وسطِ وحافتى النهرِ . فلقد تخصّصت مجموعتانِ بمهمةِ الغوصِ فى أماكنَ متعدّدةٍ حتّى أنَّ بعضَ الرجالِ كانوا يبلغونَ القاعَ ، وينبشونَ بأرجلهم وعصيّهم أكواماً طينيّةً تحسباً من التحافِ الجثةِ تحت رواسبِ غرينها . . بينما تكفّلَ الفتيانُ بواجبِ اطلاق الرصاصِ ورمىِ الزهرِ ، أو رشقِ الماءِ بالأحجارِ الثقيلةِ ، ثم ضربِ سطحهِ بألواحٍ طويلة بين حين وآخر فى الأماكن التى لم يغطس فيها بعد . حسب مشورة أحد الصيادينَ القدماءِ ، منعاً من قيامِ الأسماكِ بتشويهِ ملامحِ الغريقِ . تلكَ الأعباءُ يمكنُ اعتبارُها محكّاً أسطورياً مزعجاً ، لها فوائد جمّةٌ أرتكزت على ذلكَ التلاحمِ العجيبِ الذى سادَ جميعَ الناسِ . وليست غوثاً آلياً ، أو اعانةً اختياريةً يتزعَّمُها الفردُ كيفما شاءَ أو رَغِبَ ، فحالةُ الخوفِ التى تعمُّ الوجوهَ اثبتت التزاماً جبرياً واضحاً للمساهمةِ فى اجتيازِ الأخطارِ بكافة السبلِ على الرغمِ من أنَّ دوافعها قد أثّرت على نفسية بعضِ الرجالِ ممن عُرِفوا بالتماسكِ ازاءَ المواقفِ القاهرةِ ، لأن يتلاشى صبرهم سريعاً . مصبحينَ أكثرَ هرجاً وعصبيّة من ذى قبل ! يأخذهم التهوّرُ إلى أداءِ الأعمالِ بعاطفةٍ صِرفةٍ لم يحصدوا من جرائها سوى التعبِ ــ وبالذاتِ تعبَ الرّوحِ .
وعندها تتحوّلُ الآفاق الرحبة إلى مخابىء تقذفُ كوابيسَ وصراخاً وهموماً ، فالخوفُ والعذابُ سكاكينُ قاتلةٌ ! والجثةُ المفقودةُ لها أسبابٌ على اقامة مجزرةٍ معلنة للقتلِ الجماعىِّ !
ــ « ياحبّذا لو أنشفتِ الشمسُ ماءَ النهرِ ! »
هكذا تمنّت فتاةٌ يُعتقد بأنَّها تُحب الفقيدَ ، بعد أن اختتمت سهرةُ البكاءِ على شرفِ اليومِ الثالثِ الذى أخذ فجرُهُ يطرقُ أبوابَ الحَيرةِ واللوعةِ . وما أن حلَّ النورُ ، وبدا حجمُ العوالمِ شاخصاً حتّى دوّى هتافُ المجنونِ متسائلاً بالدعاءِ :

ــ « متّى ياربَّ الفلَقِ ، تُنقذُنا من الغَرَقِ ؟ »
ضجّتِ الدنيا بما فيها من طاقةٍ على مواجهةِ الأغترابِ . واستفاقت العيونُ على سرٍّ متجاذبٍ من النعىِّ نحو عزاءٍ مجهولٍ يفتقدُ إلى جنازةٍ . لقد حثَّ الهتافُ كلَّ الأوراحِ على البقاءِ بحالةِ تأهّبٍ قصوىَ لفعلٍ ما . فلا مانعَ لدى الخلقِ جميعاً من حملِ الدِّلاءِ والاتجاهِ صوبَ النهرِ لتفريغهِ من الماءِ ، اذا اقتضى الأمرُ ذلكَ . لكنَّ الفعلَ الحقيقىَّ اتّضحَ بعد سويعاتٍ قليلةٍ ، عندما شاعَ بينَ الناسِ خبرُ العثورِ على الجثةِ



دونَ دليلٍ يؤكدُ صحّة ما سَمِعهُ المحتشدونَ حيثُ تكتّلت تحتَ لهيب الشمس الغائرةِ اجساد آدمية يطويها الشوقِ والاحتضار التصقَ الرجالُ بالنساءِ ، شكّلوا حلقةً واسعة من هياكلهم الساكنة ـ المعطوبة التى تتابعُ ابعادَ الطريقِ الممتد إلى نهاية جرفِ المياهِ أملاً فى ظهورِ أماراتٍ تدلُّ على قدوم الجثّة المنقذةِ التى مع وصولها ، سينتهى كلُّ شيء ؛ الضجيجُ والشكُّ والعذابُ . .

مَنْ قالَ بأنَّ الحياةَ لن تتوقفَ ؟ فقد شُلّت حركةُ الكونِ تماماً ، عدا ذباب اخضر يدورُ حولَ الرؤوس ، ويكادُ طنينُهُ يولجُ احساساً طافحاً بالموتِ . وإن عفونة الأرقِ الليلىّ امتزجت مع رائحةِ الأجسادِ المعروقة وزفائرَ الأنفاسِ الخائرةِ بالوجعِ . لتجعلَ المناخَ قابلاً للانتحارِ . . . شاذاً عن الروافدِ التى تهبُّ الراحةَ والاطمئنانَ . المجنونُ وحدَهُ انعزلَ بذاتِهِ عن ذلكَ المأزقِ الحَرِجِ ، متفيئاً ظلَّ نخلةٍ نضجَ طلعُها ، توازى استقامةَ رؤية العيونِ المحترقةِ بحماةِ الشمسِ . كان يتأمّلُ بصمتٍ خرابَ النفوسِ التى حاصَرها السَفَهُ ، فعبَّرَ عن تأمُّلِهِ بضحكةٍ مجلجلةٍ ، أثارت نُعْرَ الرجالِ . . . وعندما أدركَهُ النحيبُ هاجمتْهُ نوبةُ صرعٍ أرعشت كيانَهُ ، واسقطتهُ منكباً على وجههِ فى متاهةٍ غيرِ مرئيّةٍ . ملكَ الذعرُ افئدةَ الناسِ ، فتراجعْنَ النسوةُ قليلاً إلى الوراء ، كى تتحركَ الحياةُ على منوالٍ هزيلٍ ، ثم انتفضَ الرجالُ الى مقامِ المجنونِ ، يقودهم القاضى متبتّلاً فى سّرِهِ إلى الله ، فأذهلهم أن يَرَوا بهذا الوقتِ العصيبِ معجزةً خرقاءَ تحكى عن عينيْن متفجرتين دمعاً معجوناً بترابٍ مطحونٍ حملته أجفانٌ مقروحةٌ اختمرت على سطوحها خرائطُ طينيّة متشابكةٌ . . ! لأولّ مرّةٍ يُقرُّ الذينَ وقفوا على مشهدِ المجنونِ الساخنِ بأنّهم لم يَروهُ منهاراً بهذا الوعى الذى يمنحهُ القابليّةَ على احتواء البكاءِ مع كلِّ نوباته المضحكةِ فى السابق ، فتحفظَ أغلبُ السامعين بآراء متوحدةٍ ، لا تؤخرَ من حركةِ استنزافِ الشعورِ امامَ نكبةٍ كبرى . . كتلك التى ينتظرونها بعيونٍ عقيمةٍ ومستفزةٍ ! انتشالُ الجثّة من الماءِ ثمّ حملُها . . . ذلك هو سبيلُ الخلاصِ . . .

المدى المنبسطُ فى اللحظاتِ التى أزفَ فيها الحسْمُ ، تحوّلَ الى تعرّجاتٍ صلبةٍ ، تركتْ منهُ الأبصارُ خائبةً بيأسها وجحودِها ، فتمحقُ الصدورُ بشظايا حريقٍ كثيفٍ يصهرُ حجرَ الروحِ بدناءةٍ ولؤمٍ .

ومعَ انطباقِ الوهمِ بكلِّ الخيباتِ ، حدثَ انفجارٌ هائلٌ تنازعت له صيحاتُ الأفواهِ الجائعةِ واستعصم لصداه اطفالُ الذعرِ سوياً ، فأمسكوا بأيدى بعضهم البعض ، ثم عقّبوا السيرَ بسرعةٍ خلفَ الركبِ الهائجِ الذى تصدّرهُ الرجالُ بعد ما لاحت من بعيدٍ أجسامٌ قادمةٌ من ناحيةِ النهرِ الغادرِ ، فعلّقَ شيخٌ يمشى على ثلاث أرجلٍ حينَ أحسَّ فطرياً بأنَّ الجثّةَ فى طريقها إلى موطنِ العزاء :



ـ « زالَ الكربُ ، وخفّتِ البلوى . . »

ارتجّت الدنيا ، وصخبت الاصواتُ ، وكانت الاقدامُ تتسعُ بالخطواتِ على سخاءٍ مفرطٍ ، وما بينَ الشكِ والاعتقادِ ، مسافةٌ واضحةٌ من الوهمِ ، بدأ يقصُرُ حبلها شيئاً فشيئاً لكنّها ظلّت مسافة عجفاءُ تلوّحُ بالحقيقةِ التى طلسمها غبارٌ متصاعدٌ كشريط من الموتِ يلتفُ على الرؤوسِ والأجسادِ حاجباً تواصيفَ الرؤيةِ الدقيقةِ ، فلبثت الأجسامُ داخنةً مثل قطار متُعبٍ ، احترقت عرباتُهُ بمكيدةٍ وانتقامٍ وإلى جانبِ ذلكَ الزحفُ الهلعى الماكرِ هنالكَ المجنونُ الذى استفاقَ على نبرةِ ايعازٍ خفىّ وملحمى . . . لينطلقَ قابضاً ثوبَهُ الممزقَ بين أسنانِهِ القويّةِ ، مثلَ حيوانٍ برىّ يعدو فوقَ أرض صلبةٍ متنحياً عن أهواءِ الآخرينَ . . . فلا أحدَ من جنسِ البشرِ استطاعَ أن يكشفَ سرَّ انطلاقهِ باصرارٍ قاتل نحو اتجاهٍ معاكسٍ للمألوفِ الذى ابتدأه الخلقُ . . . ولا حتى الاقتناع بأنَّ ما فعله لم يكن هزواً أو بلادةً . . وإنما حكمة من اختصاصِ المجانين ، كرّسها شعورٌ مقبورٌ فيغهبُ لاستقبالِ شخصِ الفقيدِ العائدِ من الجهةِ الأخرى بهيئةِ شاب يمشى على قدميهِ بتعبٍ وسرورٍ . . وليس كجثّةٍ وهميةٍ يشيعُ الناسُ موتها . . . ! ◆

واقدساه .. الماضى والحاضر والمستقبل

صفوت شعلان

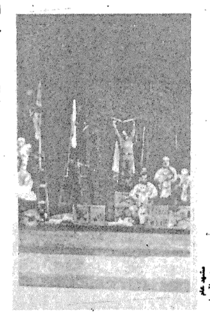
لا يملك الإنسان إزاء أى عمل ثقافى وفنى جاد يولد فى هذه المرحلة السياسية والاقتصادية والاجتماعي الصعبة إلا أن يحنى الرأس إحتراما . . لا لشىء إلا لأن هناك جهداً جاداً بذل . . . وعملا فنياً محملة كلماته بحرارة وصدق كاتبها . . تخرج من قلوب فنانين أدركوا عن وعى مسئولية الفن ووظيفته فى مرحلة بات فيها الفن مجرد تسلية ولهو فارغ وتجارة . .

لذا كان تقديم مسرحية « واقدساه » [تأليف يسرى الجندى وأخراج المنصف السويسى] على خشبة المسرح القومى فى الفترة ما بين ٨٨/٧/٤ إلى ٨٨/٧/١٤ كأول إنتاج لاتحاد الفنانين العرب عملا جديرابالأحترام والاعجاب حيث يجتمع فنانو عشر دول عربية كى يعلنوا بهذا العمل عن مولد « مسرح قومى عربى » « شعاره الفن فى خدمة العروبة والإنسان » . . وحيث تكون الولادة على أعرق وأقدم مسارح المنطقة العربية بأسرها . . وحيث تكون الولادة كلمة . . وحيث الكلمة موقف وقضية وشرف واختيار كما يقول سعد الدين وهبة رئيس الاتحاد فى مقدمة الكتيب الذى وزع على المشاهدين ليلة الافتتاح .

وهذه الكلمات لها دلالتها فى زمن إمتهنت فيه الكلمة وغرق فيه المسرح وسيطر عليه تجار الفن . .

ولكن . . بعد أن تهدأ تلك العواطف الجياشية ودموع الفرح وهتافات اللقاء بالمولود الجديد . . ولأن الأمر جدير بالأهتمام والمناقشة علينا أن نعمل العقل ونفتح باب الحوار . . حوار مفعم بالحب . . حول العرض المقدم . . فليس هناك من عمل فنى كامل على الاطلاق . . ونقد موضوعى بناء هو إضافة وإثراء للحركة المسرحية . .

ونبدأ بطرح عدة أسئلة راودتنا حول هذا العمل . .



أولا : لمن يتوجه الكاتب بعمله المسرحى . . هل يخاطب المثقفين . . أم انه يخاطب رجل الشارع فى كل بلد عربى ؟!

ثانيا : يقول المؤلف فى كلمة دونها فى الكتيب الموزع على رواد المسرح رفان إرتبطت بهما هذه المسرحية .

اللحظة التاريخية اللاهية التى تمر بها القضية الفلسطينية والتى ستفرض مساراً جديداً على كل الأطراف . .

والتجمع المدهش للمسرحيين العرب حول هذه المسرحية كأول إنتاج للاتحاد العام للفنانين العرب بالاشتراك مع منظمة التحرير »

وكلا الظرفين يضىء خصوصية الآخر .

وما نأمله . . أن تحقق هذه المسرحية . . وهذه البداية بعضا مما تحققه الانتفاضة الأن بتحريك الوعى فى الأتجاه الصحيح وليس إلهاب المشاعر وحسب » .

وأتساءل بدورى . . كيف ؟! وما هى علاقة اللحظة التاريخية اللاهية التى تمر بها القضية . . والتجمع المدهش للمسرحيين العرب . . هل إجتماع الفنانين العرب دلالة على إجتماع العرب حول القضية الفلسطينية ؟! . . أم أن إجتماع الفنانين بداية لأجتماع الحكام العرب ؟! ثم ما هو الفكر الذى تطرحه المسرحية والذى يطالب الكاتب من خلاله بتحريك الوعى فى الأتجاه الصحيح . . وما هو الأتجاه الخاطىء الذى كان سائداً وجاءت المسرحية كى تعديله ؟!

وهذا بدوره يطرح سؤالا . . هل وظيفة الفن تحريك الوعى فى الأتجاه الصحيح أم الهاب المشاعر . . أم كلاهما معا . . وهل حققت المسرحية أياً من الغرضين ؟!!

ثالثا : يقول المخرج المنصف السويسى فى ذات الكتيب . . » هذا العمل هو قبل كل شىء تجمع عربى فنى حول هاجس مشترك وعشق موحد اسمه . . المسرح . . ويقول أيضا . . هذا العمل يهدف للتعبير الجاد عن قضية متصلة بالمستقبل والمصير . . فهل نؤكد الوعى ونحقق الأضافة . . هل نتجاوز ما كان من أجل ما ينبغى أن يكون . . » .

ومن كلمات المخرج والمؤلف نكتشف أن كليهما إفترض جهل المتفرج بالقضية الفلسطينية . . وعدم الوعى بها . . وأن المسرحية ما وجدت إلا كى تحرك الوعى فى

الأتجاه الصحيح .. وتتجاوز ما كان من أجل ما ينبغى أن يكون ..

فهل تحقق هذا ؟!!

فلنعد إلى موضوع المسرحية كى نبحث فيها عن جوانب تحريك الوعى فى الاتجاه الصحيح ..

تبدأ المسرحية بفتى وفتاة عصريين يخرجان من بين أنقاض وركام هى مخلفات حرب .. حيث يوجد سيف عليه أثار دماء .. ودرع عليه علامة الصليب وقطعة من حطام طائرة وراية وجماجم حربية ..

ويدور حوار بينهما حول طبيعة المكان .. والزمان ..

ويخرج عليهما رجل - (محمود ياسين) كى يجسد لنا الذاكرة الفلسطينية فى صراعها المرير عبر التاريخ ونضالها من أجل وجودها المسلوب حيث يقول « أنا من يقف وحيداً وسط الكلمة ..

وتقاسموك وأنكروك وخبؤوك وأنشؤوا ليديك جيشا

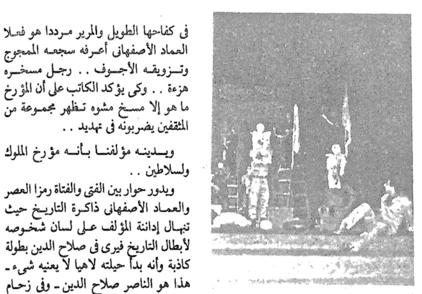
حطوك فى حجر وقالوا .. لا تسلم

ورموك فى بئر وقالوا لا تسلم

وأطلت حزنك يابن أمى .. الف عام الف عام فى النهار

فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار

ويبدأ سؤال الفتى والفتاة له عن حقيقة الأمر .. وهل هو كابوس أم حقيقة ومن خلال الاسئلة اللاهثة الباحثة عن الحقيقة يلجأ الكاتب إلى استدعاء التاريخ للكشف



عن المؤامرات التى تدبر دوما ضد العروبة والعرب بدءاً من صلاح الدين ..

حيث تتجسد شخصية من وسط الأنقاض ليقرر أنه « الليلة تتعرى الأشياء ... الليلة تخرج من قمصان الوطن السوداء أقمار » ويقذف بمجموعة أوراق يلتقطها الفتى والفتاة ويقرأها كل منهما .. كى نكتشف أنه دون بها .. أن القدس نشأت بسواعد كنعانية من قبائل العرب .. هى عربية ... وأنها واجهت الطمع لمرات .. هكسوس ... حيثيون .. عبريون .. أشوريون .. بابليون .. صليبيون .. وكما استدعى أيضا « ابن العماد الأصفهانى » مؤرخ عصر صلاح الدين حيث يستقبله « الرجل » ممثل ضمير الأمة العربية ومجسدا الشخصية الفلسطينية



محمود ياسين فى المسرحية

فى كفاحها الطويل والمرير مرددا هو فعلا العماد الأصفهانى أعرفه سجعه الممجوج وتزويقه الأجوف .. رجل مسخره هزءة .. وكى يؤكد الكاتب على أن المؤرخ ما هو إلا مسخ مشوه تظهر مجموعة من المثقفين يضربونه فى تهديد ..

ويدينه مؤلفنا بأنه مؤرخ الملوك ولسلاطين ..

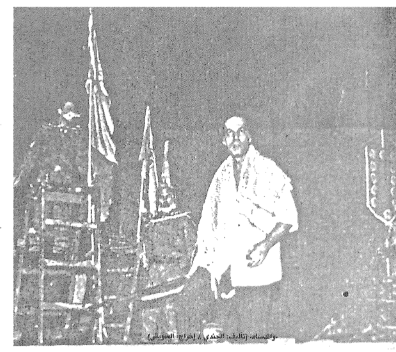
ويدور حوار بين الفتى والفتاة رمزا العصر والعماد الأصفهانى ذاكرة التاريخ حيث تنهال إدانة المؤلف على لسان شخوصه لأبطال التاريخ فيرى فى صلاح الدين بطولة كاذبة وأنه بدأ حيلته لاهيا لا يعنيه شيء - هذا هو الناصر صلاح الدين - وفى زحام التداعيات لشخوص التاريخ التى يثقل بها مؤلفنا مشاهديه لا ينسى أيضا أن يستحضر أسد الدين عم صلاح الدين كى يؤكد أن صلاح الدين لم يكن فقط لاهيا بل هو أيضا مخدوع !!

ويتساءل « الفتى » فى دهشة .. كما نتساءل نحن أيضا معه .. » أكان صلاح الدين مخدوعا ؟! .. هذا البطل .. أتلك هى الحقيقة التى نسعى إليها ؟!»

وترد الفتاة .. يسعدنى أن الحقيقة بدأت توجعك ياعلى وتعود الفتاة لتساءل العماد عن مصر ؟! .. كيف كان حالها مع أخر حكام الفاطميين بها العاضد ..

ويرد العماد أنها كانت ما بينه وبين الوزراء تلف فى دوار .. ولا يفوت كاتبنا يسرى الجندى أن يستدعى « العاضد » .. ووزيره شاور وضرغام ..

ليؤكد فى النهاية ما سبق قوله أن مصر كانت لعبة الوزراء ولم يكن هناك صوت للناس .. وأول صوت هم جماعة الأصلاح ممثلة فى أبو الحسن والشيخ عيسى المكارى والبيسانى والقاضى الفاضل .. ويؤكد مؤلفنا بالتشخيص أنهم كانوا بحكم كونهم ثوار مطاردين من الشرطة والعسس وهكذا تسير الأمور فى نص « واقدساه » حيث تزدحم بشخوص من التاريخ وأدانه مطلقة لفكرة البطل الفرد مجسدة فى شخصية صلاح الدين وتزدحم الأفكار فى رأس مؤلفنا وتتساقط منه على الورق وبالتالى نشعر كما لو كان هذا الكم من الأفكار الغير مرتبة والتى لا يربطها تسلسل فى الأحداث أو خط درامى واضح تجعلنا بعد لحظات من بداية العرض وقد عجز العقل عن المتابعة وفقد كل منا القدرة على التركيز ونتساءل



«واقدساه» (تأليف: الجندي / إخراج: السوسي)

عمسا ماذا يـريد المؤلف أن يقـول ؟!..
هنال حقائق لا يحتاج إلى تأكيـد هى أشبه بالبديهيات فلما يفترض المؤلف فينا الجهل بـالتاريـخ .. وإن كان الغـرض يقدم لمن لا يعرفون التاريخ من البسطاء والعامة فمن هو بالنسبة لهم العاضـد وضرغـام وشاور وأسد الدين .. إلى آخره .. والشخص الوحيد المعروف على صعيد العالم العـربى للمثقف ورجل الشارع هو البطل القدمى صلاح الدين .. نفاجأ بأنه شخصية لاهية عـابثة مخدوع يأتى رغم أنفـه .. ويعتقـد المؤلف أنه بهذا يحرك فينا الوعى كما يقول فيردد على لسان الفتاة « حمداً لله أن الأمر بات يشغلك » .. الكاتب الأن بات يشغلنا بقضية أصلا لا تعنى مهتما ما بـالتاريـخ أو قضية فلسطين أو القدس لا يعنى أى منا هل كان صلاح الدين فى أنتصاره وفتوحاته لاهيا أم مخدوعاً أم أقدم على الفعل رغما عنه ..

إن الادانة المطلقة للبطل الفـرد بحكم أنه الفعل المحرك للتـاريخ مسجلة لا يجب أن تصبح مجرد كلمـات تطلق فى سيـاق حوار ولكن إن شاء المؤلف أن يعتنق هذه الأدانه ويـرفض البطولـة الفرديـة ويعيد صيـاغـة التاريـخ ـ وهذا من حقه ـ فليكن من سياق أحداث درامية ومواقف تقنعنا بوجهة نظره ـ هكذا هو المسرح فعل ... وصـراع .. لكن نص واقدساه أقتصـر الفعل وأقتصـر الصراع وتحول إلى ملحمة خطابية وقراءة فى التاريخ يجسـدها أشخـاص أشبه بـالمسرح التعليمى المدرسى وبالرغم من جهد المخرج الواضح فى الهروب من الخطابة والأنشائية والسرد التاريخى ببعض الحيل المسرحية من مفرقعات تحاول أن تكسر رتابة الايقاع فى العرض والحركة الدائمة المستخدمة بمهارة للفراغ المسرحى والنزول إلى الجمهور .. وأيضا كسر هذه الرتابة « بمعلق » هذا الفنان السودانى على مهدى الذى أستـطاع بخفة ظله وحضوره أن يخفف من الرتابة ويجذب الجمهور إليه .. أقول بالرغم من كل هذا إلا أنى أكاد أجزم أن أحداً من الحاضرين لم يستطع أن يلم بأطراف القضية التى يطرحها علينا يسرى الجندى ولم يصل إلينا سوى جمل إنشائية وحوار يتسم بالبلاغة وسرد تاريخى يمكن الرجوع إليه فى كتب التاريخ ..

ولعـل إنتقـاد يسـرى الجنـدى للعمـار الأصفهانى بأنه منمق الكلام وسجعه ممجوج وتـزويقـه للكلمـات أجـوف يـدفعنـا إلى التساؤ ل .. هل استطاع المؤلف المعاصر أن يهرب من براثن اللغة الخطابية الإنشائية أم أنه هـو أيضـا وقـع فى هـذا المنزلق الخطر ؟!.. وهل نحن كعرب أسرى اللغة الفصحى والخطابة والتزويق والتنميق ؟!

إن « واقـدسـاه » كـما يبـدو من الأسم ملحمة بكائية .. تزرف الدمع على ما كان ومـا هـو كـائن وعـلى مستقبـل مـظلم .. والبكائية لا تحـرك الوعى المنشود إن الفن المسرحى أولا وأخيـراً مخـاطبـة للوجـدان وأستاره للشعور ثم تحريك للوعى .. وهو مالا يمكن أن يتحقق إلا من خلال سيـاق أحداث وصراع وشخـوص لا من خطابـة وسـرد وإنشـائيـة ولعـلى أتسـاءل أو ليس الأحداث التى تمر بها الأمة عربية حاليا من خلال حروب وإنشقاق وتمزق أكبر بكثير من أيـة عرض مسـرحى أو ليست الإنتفاضـة الفلسطينية فى ذاتها تحريكا للشعور القـوى الجمعى وتحريكاً للوعى لدى الجماهير ..
فإن لم يكن العرض المسرحى على مستوى اللحـظة الراهنـة فهو مجـرد نقطة فى محيط لا تضيف جديداً ولا تحرك ساكنا .. عندما يردد المؤلف فى نهاية المسرحية على لسان « الرجل » .. « مـذابح .. مـذابح ... مـطاردة .. إبادة ومـا تـوقفت .. يـونيـو ١٩٤٨ فى قرية أكرت فى أنجليل .. نوفمبر ١٩٤٨ فى كفر برعم .. فبراير ١٩٤٩ فى كفر عنان .. يناير ١٩٥٠ فى القابسية .. فبـرايـر ١٩٥٠ ١٣ قـريـة عـربيـة فى واد عزبة .. » ويستمر سرد الرجل للمـذابح فمن يذكر من ؟!.. هـل يذكـرنا المؤلف بتلك المذابح التى باتت جزءا لا يتجزأ من وجدان كل عربى ... وهل تذكرها استثارة للوعى فى الاتجـاه الصحيـح كـما يقـول المؤلف .. وأية معنى يمكن أن يحمله التذكر والواقع أكثر مرارة .. وأى شعور ممكن أن يستثيره فينا صوت « محمود ياسين » والقائه وصراخ الأطفال فى المذابح هنـاك والدمـاء تسيل على مستوى الواقع .. المعاش وبكاء المنكوبين أعلى بكثير من تشخيص ممثل الفن ليس صراخاً ولا هو تجسيدا للواقع المعاش كما هو ـ تلك بديهات ـ ولكن بـالرغم من هذا .. لا يمكن بحال أن ننكر جهد كل من شارك فى العمل فإجتماع فنانى عشر دول عربية للمشاركة فى ولادة أول عرض يحمل نبت مسرح قومى عـربى هو جهـد جدير بالأحترام والاعجاب وإن كنا تناولنا العرض بالنقد والتحليل فهو أمر لابد منه من أجل أن يثمر هذا النبت ويشتـد عوده فـالأمر لا يتطلب منا قبل أن نبدأ فى أية عمل جديد أن نتسـاءل لمـن نتـوجـه ؟!.. ومـاذا نريد ؟!..

من المؤكد أن توجهنا لرجل الشارع فى كل أنحاء الوطن العربى ومن ثم وجب علينا أن نخاطب وجدانـه وأن نخفف من كثرة الخطابة والانشائية التى باتت تحيطه فى كل مكان.. ونحن نريد أن نحرك الوعى فيه فى الاتجـاه الصحيـح من خـلال استثارة الشعور وهو ما لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال أعمال فنية مدروسة جيداً قادرة على الوصول إلى أغوار النفس البشرية مستخدمة فى ذلك كل تقنيات المسرح وأدوات الممثل دون الاكتفاء بجماليات اللغة واللعب على أوتار لحظات سياسية بعينها ◆



سيدة انجليزية في مصر :

د. ماهر شفيق فريد

نبدأ جولتنا هذا الشهر بمقالة منشورة في عدد أكتوبر الماضي من مجلة « كتب وكتّاب » البريطانية ، حيث يكتب أنطوني بيفور مقالة عنوانها « امرأة غير تقليدية في المنفى » ، ويعرض فيها كتابا عنوانه « رسائل من مصر » من تأليف لوسى دف جوردون .

يقول كاتب المقالة الذي ينحدر من سلالة لوسى جوردون : قلما تتاح الفرصة لناقد كي يكتب عن كتاب من تأليف إحدى جداته : غير انه مما يبرر ذلك ان يعاد نشر مجموعة من الرسائل المكتوبة في منتصف العصر الفيكتوري ثلاث مرات خلال هذا القرن ، وهذا هو الشأن مع الكتاب الذي نعرضه هنا .

يقول كاتب المقالة الذي ينحدر من سلالة لوسى جوردون : قلما تتاح الفرصة لناقد كي يكتب عن كتاب من

تأليف إحدى جداته : غير انه مما يبرر ذلك ان يعاد نشر مجموعة من الرسائل المكتوبة في منتصف العصر الفيكتوري ثلاث مرات خلال هذا القرن ، وهذا هو الشأن مع الكتاب الذي نعرضه هنا .

ثمة أسباب تعلل استمرار رواج كتاب « رسائل من مصر » . فعندما ظهر لأول مرة عام ١٨٦٥ ، نال نجاحاً عظيماً لكونه وصفاً مؤثراً لحياة امرأة جميلة ماتت بذات الصدر بعيدا عن أسرتها ، ولما اشتمل عليه من أوصاف نافذة للحياة في مصر . والآن نستطيع ان نرى لهذه الرسائل أهمية اجتماعية وسياسية أيضا . لقد ترجمت حديثا إلى اللغة العربية (بقلم : أحمد خاكي) وذلك لأنها تقدم ــ على نحو غير معهود ــ صورة للحياة السياسية في مصر في فترة كانت المؤثرات الأوروبية فيها قد بدأت تعمل عملها في أساليب الحياة التقليدية . ومن الواضح إن لوسى كانت متعاطفة مع معاناة الشعب المصري من الاستبداد الفاسد الذي ترفده مصالح غربية .

كانت لوسى دف جوردون معروفة ــ أثناء حياتها ــ بأنها شخصية مرموقة ، بل كان بعض كبار الكتاب الأوروبيين يرمقونها بنظرة عبادة . كانت تتمتع بفطنة جافة وعقل كريم ، وازدراء للمواضعات الاجتماعية . وقد كتب الروائي البريطاني جورج ميرديث في مقدمته لطبعة ١٩٠٢ من هذه الرسائل : « عندما لم تكن ترى ضيرا في عمل من الأعمال ، لم يكن لآراء الآخرين من الوزن لديها أكثر مما لذباب الصيف من وزن لدى شخص يحل مروحة في يده » . وكانت لوسى هي أبرز فتاة في خمسة أجيال من النساء ، وكانت أمها سارة أوستن من أكبر المؤثرات في الفيلسوف الانجليزي جون ستيوارت ميل خاصة فيما يتصل بدفاعه عن حقوق المرأة . وكان من بين أصدقاء سارة الآخرين ــ وقد نشأت ابنتها لوسى بين ظهرانيهم ــ فيلسوف مذهب المنفعة جيرمى بنتام ، والمؤرخ ماكوخ ، والشاعر الفرنسي ألفرد دي دفيني ، وعالم الاجتماع الفرنسي أوجست كومت ، ومؤلفا قصص الأطفال الألمانيان الأخوان جريم ، والأديب والمؤرخ الإيقوسلى توماس كرلايل . ومن نوادر التاريخ الأدبي ان خادمة السيدة سارة ألقت بالنسخة الوحيدة من كتاب كرلايل عن « الثورة الفرنسية » ــ قبل طباعته ــ في نار المدفأة ، مستخدمة إياه وقوداً لإضرام النار ، مما اضطر كرلايل إلى أن يعيد كتابة المخطوط بأسره من جديد ، نتيجة لهذا الخطأ غير المقصود .

وقد اقتفت لوسى خطوات أمها على درب الترجمة ، وذلك قبل ان تقترن في سن الثامنة عشرة بسير ألكسندر دف جوردون وهو بارون إيقوسى (اسكتلندي) .

وما لبث الزوجان ان فتحا في بيتهما صالونا أقرب إلى الطابع البوهيمي . وكان من بين أقرب أصدقائهما : الروائيان ديكنز وثاكري ــ اللذان نجح الزوج ألكزندر في التقريب بينهما بعد جفاء ــ وكذلك الرحالة كينجليك الذي زار مصر وكتب عن أبي الهول ، والروائي ميرديث الذي وقع في حب ابنة ألكزندر ولوسى المسماة جانيت روس . كذلك كتب الشاعر الألماني هايني قصيدة عن لوسى عندما التقى بها لأول مرة عام ١٨٣٤ ، وبعد ذلك بثلاث وعشرين سنة اشتركت في رعايته طبيا في باريس ــ عندما سقط فريسة المرض ــ وذلك قبل موته بفترة قصيرة . وكان هايني يريد أن يجعل منها وصية على أعماله الأدبية ، ومترجمته الوحيدة ، كما كان يريد ان يترك لها كل حقوق الطبع في مؤلفاته .

وفي ١٨٦١ اضطرت لوسى ــ نتيجة لإصابتها بذات الصدر ــ إلى السفر إلى جنوب افريقيا ، واستجابت لنصيحة جورج ميرديث الذي حثها على نشر رسائلها التي كتبتها إلى أصدقائها في انجلترا من ذلك البلد . ولم تؤد إقامتها في جنوب افريقيا إلى تحسن صحتها ، ومن ثم جرّبت ان تقيم في مصر حيث كانت ابنتها جانيت تعيش ،

وظلت مقيمة فى مصر إلى يوم وفاتها عام ١٨٦٩ . وإذ اتخذت من مدينة الأقصر موطناً لها ، تعرفت على أهالى المنطقة الذين سرعان ما أكتسبت محبتهم لما كانت تتمتع به من روح فكاهة ، واحترام صادق لهم ، وهو أمر نادراً بين الأوربيين فى ذلك الزمان ، ولقيامها على رعايتهم فى حال المرض . وسرعان ما بدأ المرضى من المنطقة كلها يتوافدون عليها إذ بدأت شهرتها تستطير . وكانت موضع ثقة إلى الحد الذى يجعل الإمام والمفتى يوافقان ، دون مراجعة ، إذا قالت إن أحد مرضاها مريض إلى الحد الذى لا يسمح له بصوم رمضان .

وقد كانت كارولاين نورثون — أقرب صديقات لوسى إليها — على حق حين أكدت ان لوسى « كانت مستوطنة » لا رحالة ، بين المصريين ، فقد جعلت من مصر موطنا لها حقا وصدقا . وعلى ذلك فإن انطباعاتها عن البلد لم تجىء مصطبغة بالطابع الرومانسى ، وإن اصطبغت بالتعاطف . لقد أعجبت بما يتمتع به شعب مصر من عزة نفس فطرية . وما لبث ابنها الطالب فى كلية إتون ان وفد من انجلترا لكى يعيش معها فى مصر . كذلك كانت تعجب بسماحة العرب وخلوهم من روح التعصب ، حيث كانوا يدعونها إلى الاشتراك فى احتفالاتهم الدينية

وهذا التحرر من التحيز إلى المصريين أو ضدهم هو الذى يجعل رسائلها مهمة من أجل فهم تأثير الغرب فى المجتمع المصرى . لقد أدركت — بادىء ذى بدء — ان القذارة التى يشكو منها الأوربيون الوافدون إلى مصر هى ، ببساطة ، نتيجة لفقر الفلاحين . وتحليلها الموقف الفلاحين وأوضاعهم ما زال يصلح درساً نافعاً لمن يريد ان يفهم تأثير التدخل الغربى فى أحوال العالم الثالث اليوم : إنها تقول : لقد ولّد الانجليز سرابا من الحاجات الزائفة والسرف ، وهو ما يبذل موظفو البلد — بطبيعة الحال — قصاراهم لكى يحافظوا عليه ، مدفوعين — حينا — بمصالحهم وحينا اخر بمجرد الجهل ، بعواقب هذا السلوك . وظل الموظفون المصريون — من صنائع الاحتلال — دائبين على ابتزاز الفلاحين عديمى الحول ، وشاع بينهم قول مأثور مفاده : « إنك مهما قشرت البصلة ، فإنه يظل بوسع الرجل الشاطر دائما ان يقشرها مرة أخرى » . وهو قول يكشف عن روح الاستغلال عديم الرحمة الذى كان فاشيا بينهم . وكان أكبر ما تسبب فى معاناة الفلاحين المصريين — من بين التجديدات العصرية — حفر قناة السويس عن طريق السخرة . وتلاحظ لوسى بمرارة : إن كل إنسان هنا يستمطر اللعنات على الفرنسيين . إن وجود أربعين ألف رجل يعملون — بصفة دائمة — فى حفر قناة السويس — وهم على حافة الموت جوعا — لا يحبب الفرنسيين إلى قلوب العرب » . كذلك أثار حفيظتها موقف الانجليز المتعجرف ونظرتهم إلى المصريين على انهم كسالى لا يستجيبون إلا للعصا .

وقد ختم الروائى ميرديث مقدمته لرسائل جوردون التى أسلفنا الإشارة إليها بقوله : « لقد كانت لوسى دف جوردون واحدة من طبقة النساء اللواتى يستطيع رجل عاش عمراً طويلاً ان يقول : إن مثيلاتهن لا يلتقى المرء بهن طوال عمره أكثر من مرة أو مرتين » .

جوجول الحزين :

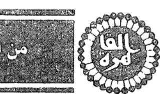
من الملاحظ ان نظرة الأدباء والنقاد إلى الروائى والكاتب المسرحى الروسى نيكولاى جوجول (١٨٠٩ — ١٨٥٢) قد طرأ عليها تغير كبير . فقديما كان يعد مجرد كاتب اجتماعى ساخر ، سهل القراءة ، ولكنه الآن فى رأى البعض كاتب متقد ، جدى ، لا يحفل بالمجتمع ، غير عقلانى ، بل يكاد يكون رائدا للسيريالية . وربما كان أكبر مروّج لهذا الرأى الأخير هو فلاديمير نابوكوف فى دراسته المسماة « نيكولاى جوجول » (١٩٤٤) (انظر — إن شئت — كتاب « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » تأليف ستانلى هايمن ، ترجمة الدكتورين إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٥٨ ، ج ١ ، ص ٦٣) .

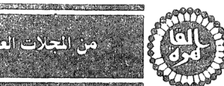
واليوم يصدر كتاب جديد يؤكد الجانب القاتم من جوجول . إنه كتاب « جوجول : حياته وأعماله » ألفه فسيفولود ستشكاريف ، وترجمه إلى الانجليزية روبرت كرامر ، وصدر عن دار « بيتر أوين » للنشر فى ٢٤٦ صفحة . وتحت عنوان « جوجول الحزين » نشرت صحيفة « ذا تايمز » البريطانية الصادرة فى ٢٨ ابريل الماضى عرضاً لهذا الكتاب .

فصل مؤلف الكتاب بين حياة جوجول وأعماله ، فتحدث عن حياته فى حوالى تسعين صفحة ، ثم راح يلخص أعماله ويشرحها فى بقية صفحات الكتاب . وينجح هذا المنهج فى معالجة جوجول : ذلك ان رواياته لا تتصل اتصالا مباشرا بأسفاره . وإذا غضضنا النظر عن هذه الأسفار ، فسنجد انه ليس فى حياته الخارجية أو العامة شىء كثير يستحق الذكر . إن درامته الشخصية تتصل بعقله وروحه . وقد ظل طوال حياته معذبا من الداخل : فهو غير واثق من قدراته ، يتهيب لقاء الآخرين ، يطيل التأمل فى صحته ، ويتعرض لانهيارات عصبية .

والحق ان رحلاته المستمرة إلى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا كانت شكلاً واضحا من أشكال تخفيف توتراته النفسية . كان يزداد انطلاقاً فى الكتابة عندما يكون فى حالة حركة . ومع ذلك لم يتمكن فى نهاية الأمر من التغلب على قنوطه ، وذلك فيما كتبه فى الجزء الثانى الأكثر طموحاً ودينية من رواية « نفوس ميتة » (نقلت إلى العربية فى سلسلة « الألف كتاب » الأولى) . ولم يبق إلا القليل من شذرات من بعض المسودات الأولى من مخطوطاته التى دمرها .

وقد أحسن الأستاذ ستشكاريف بجامعة هارفارد الأمريكية ، عرض حياة جوجول وأعماله طابع الكآبة المخيم عليها معا ◆





أنماط الرواية

تأليف : جيرمي هوثورن
ترجمة : د. عبد الله الدباغ

يمكن تصنيف الروايات على أسس تاريخية أو فنية ، كما يتجه عملياً هذان النوعان من التصنيف إلى التداخل لأن الأنماط الروائية المعينة لها خاصية الازدهار ضمن حدود تاريخية واضحة . وفيها يلي نقدم قائمة بالأنماط الروائية الأكثر شيوعا مع بعض التفسير والمناقشة للمصطلحات المستعملة في وصف هذه الأنماط .

إن هذه التصنيفات يجب أن تستخدم بوصفها دليلاً لا قيوداً لأن لكل رواية شيئا خلاقا وفريداً .

رواية الشطار

(The picaresque Novel)

ان كلمة (picaro) تعني « الشاطر » أو « الوغد » بالأسبانية وان رواية الشطار تستند على موروث أسباني في السرد يعود إلى القرن السادس عشر ، فالشاطر عادة وغداً ذكياً يعتاش على دهائه وقدرته على الاحتيال . ولقد اقترح النقاد مؤخراً في تفسير الخاصية الرئيسية للشاطر أنه قاصر منحرف يخالف القوانين الأخلاقية والمدنية وأن تصرفاته معادية للمجتمع دون أن تكون أثيمة كلياً . ويعيش الشاطر اعتيادياً عن طريق التسول أو السرقات البسيطة وهو يسخر عادة من العواطف الرقيقة ، كما يقوم عن طريق انتقادات هجائية ذكية بالتشكيك في أكثر المعتقدات والعادات الراسخة ، كما أن النقاد يربطون بروز الشاطر بانهيار العالم الاقطاعي .

أن رواية الشطار في شكلها النموذجي رواية مقطعية (episodic) أي أنها تتكون من سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها والمستقلة نسبياً وهي عادة تفتقر إلى حبكة وإلى شخصيات متغيرة أو معقدة نفسياً .

هناك نقاش حول مصطلح رواية الشطار ، حول تعريف المصطلح بالمعنى الضيق أو المعنى الواسع . وهكذا يمكن للمرء أن يقول استناداً إلى التعريف الضيق أن هناك عدداً صغيراً من الأعمال الإسبانية في القرن السادس عشر التي يمكن حقا أن تسمى روايات الشطار بينما يمكن في تعريف أوسع بكثير من أن يقال أن هناك عناصر شطارية في رواية حديثة مثل رواية (جيم المحظوظ) لكنكسلي أيمس .

رواية الرسائل

(The Epistolary Novel)

رواية الرسائل كما هو واضح من العنوان رواية تحكي عن طريق الرسائل المتبادلة بين شخصياتها المختلفة . ولقد ازدهر هذا النمط الروائي في القرن الثامن عشر حيث رواية ، (باميلا) (١٧٤٠) ، ورواية توبياس . . سموليت ، (همفر كلينكر) (١٧٧١) ورواية ناني بيرني ، (ايفلينا) (١٩٧٨) ، تعتبر من روائع روايات الرسائل .

والرواية التي تروى بصورة تامة عن طريق الرسائل قد تصبح شيئا جامداً صعب الاستعمال . فالشخصيات تبقى معزولة عن بعضها مما يخلق أحيانا نوعا من التصنع : ان بطلات رواية (كلاريسا) لريجاردسن ، مثلا تنفين وتحبسن داخل غرف مغلقة بانتظام مقلق ، وعندما يتمكن من الالتقاء بأحبائهن فإن على ريجاردسن ان يرتب الأمور بطريقة ما كي يستطيع شخص آخر أن يكتب رسالة عن ذلك اللقاء .

وان كانت رواية الرسائل « الصرفة » شيئا نادراً بعد القرن الثامن عشر وبالرغم من أنها تظهر من فترة لأخرى حتى الآن ، فإن هذا الشكل الروائي قد علم الروائيين كم يمكن للرسائل أن تكون مفيدة بوصفها عنصراً من عناصر السرد في الرواية . ومن الأمثلة الواضحة على ذلك رسالة ايزابيلا الطويلة عن زوجها هيثكليف في رواية أميلي برونتي . (مرتفعات ويذرنج) (١٨٤٧) . ولكن قد يكون أهم شيء تعلمه الروائيون المتأخرون من رواية الرسائل أنه من الحكمة أن لا تقيد الرواية باختيار جامد ومضيق في الأسلوب السردي .

الرواية التاريخية

الرواية التاريخية تضع أحداثها وشخصياتها ضمن إطار تاريخي محدد ويمكن لها أن تحتوي شخصيات حقيقية جنباً إلى جنب مع شخصيات خيالية . وفي أبرز نماذجها تتميز الرواية التاريخية بوصف تفصيلي مقنع للأخلاق والمؤسسات والعمارة والمشاهد السائدة في العصر الذي تختاره وهي تحاول أن تخلق احساساً بالأمانة التاريخية .

أما في أشكالها الحديثة الأكثر « شعبية » و« ابتذالاً » فإن هذا الشكل يدنو من نبذ الأمانة التاريخية والتصوير الصادق ويجنح إلى الخيال والوهم .



جيمس جويس

الرواية المحلية

تتضمن الرواية المحلية اهتماما مركزا بحياة منطقة جغرافية محددة معينة ، والسائد أن تكون هذه المنطقة ريفية وليست مدنية . وكثيرا ما يكتب الروائى المحلى عدداً من الكتب المتعلقة بالمنطقة أو المقاطعة نفسها . كما فى مقاطعة (ويسكس) فى روايات توماس هاردى أو مقاطعة (يوكناباتاوفا) فى أعمال وليم فوكنر .

وكثيرا ما يعتمد اطلاقنا مصطلح « الروائى المحلى » على روائى معين على نظرتنا إليه وتقديرنا لمكانته الأدبية .

الرواية لهجائية

لا يشترط فى الهجاء أن يكتب نثراً أو أن يكون خياليا بالرغم من أن هناك احساسا بأن المبالغه التى يعتمد عليها الهجاء عادة لابد أن تتضمن جانبا من الخيال . هناك موروث هجائى مستقل عن الرواية ينحدر إلى أقدم العصور وله تأثيرات كبيرة على الرواية . ان الهجاء هجوم على الرذائل والحماقات سواء فى الأفراد أو فى المجتمعات أو جماعات كاملة ـ وأدواته هى السخرية ، والمبالغة والاحتقار .

ان كتابات جوناثان سويفت الهجائية ـ خاصة كتابه (رحلات جليفر) (١٧٢٦) ـ نقاط تطور كبيرة بالنسبة للفن الروائى دون أن تكون هى نفسها أعمالا روائية حقاً .

أن الكاتب الهجائى بحكم إهتماماته يهدف إلى التركيز على ما يريد أن يهاجمه أكثر من خلق الشخصيات أو تصوير الأوضاع والأحداث بحد ذاتها .

ولكن يمكن للروائى أن يدخل عناصر هجائية فى روايته التى لا تصبح نتيجة لذلك ما يمكن أن يطلق عليه اسم « الرواية الهجائية » . فمثلا رواية ا . م فورستر ، (نهاية هارود) ، ليست رواية هجائية ولكنها تتضمن نزعة هجائية واضحة فى معالجتها لعدة شخصيات .

رواية التكوين أو التدريب

The bildungsroman Novel of formation or Educotion.

أن المصطلح الألمانى (bildungsroman) يستعمل عادة فى الانجليزية الآن كى يصف ذلك النوع من الروايات التى تركز اهتمامها بتطور شخصية واحدة من زمن الشباب المبكر إلى نوع من النضوج ويمكن اطلاق هذا المصطلح على رواية ديكنز (ديفيد كوبر فيلد ١٨٤٩ ـ ١٨٥٠) ورواية جيمس جويس ، (صورة الفنان فى شبابه) (١٩١٦) .

ان هذا النمط الروائى يشير بوضوح إهتمام الكاتب الذى يريد أن يصف العلاقة القريبة بين التأثيرات المبكرة والتطور اللاحق للشخصية .

الرواية المقنعة

The roman aclef Novel with a Key

ان الرواية المقنعة هى ذلك النوع من الروايات الذى يمكن فتحه عندما يعطى المرء المفتاح الصحيح أى أن الرواية تشير إلى أشخاص وأماكن وأحداث واقعية ولكن بشكل متنكر بحيث عندما يدرك المرء حقيقة الموضوع تصبح جميع الاشارات المخفية واضحة لديه . وقد كتب توماس لوف بيكوك عدة روايات فكاهية فى بداية القرن التاسع عشر كانت تحتوى صوراً من السهل التعرف على شخصياتها .

الرواية المنحازة

الرواية المنحازة تستند إلى فكرة معينة وتنحاز إليها . وهى رواية مهتمة بالاصلاح الاجتماعى أو تصحيح إجحاف أو ظلم معينين . وفى جوهر هذا النمط فكرة مسيطرة بسيطة وغير معقدة عادة . ان الرواية هارتيت بيجر ستوا (كوخ العم توم) (١٨٥٢) ، المبنية حول الهموم على نظام العبودية فى الولايات المتحدة مثال كلاسيكى لذلك النوع .

الرواية لسوداء / الرواية القوطية .

ان المصطلح الأكثر شيوعاً فى الانجليزية هو الرواية القوطية وهو يصف نمطاً روائياً ابتدأ مع رواية هوراس والبول ، (قلعة أورتانتو) (١٧٦٤) . ولقد كان والبول متأثرا تأثيراً كبيراً بإحياء الاهتمام بالقوطى الذى بدأ فى أواخر القرن الثامن عشر والذى كان ممهداً لبعض جوانب الرومانسية خاصة تلك التى تظهر ميلاً نحو الأشياء الوحشية والسحرية والمرعبة التى كانت كلها مرتبطة فى الأذهان دائما بالقرون الوسطى . لقد قدمت الرواية القوطية شخصيات نموذجية ومواقف ومشاهد لا نزال تستعمل فى أفلام الرعب الحديثة : أماكن كئيبة من القرون الوسطى والقلاع القديمة والهجرات السرية والممرات التى يحكمها نبيل شرير يتعذب من سردفين ، إضافة إلى كمية من عنصر الخوارق .

الرواية النهر

(The reman Fleuve)

يشير هذا المصطلح إلى سلسلة من الروايات المتعاقبة التى يمكن قراءتها واعطاءها حق قدرها كل على حدة ولكنها فى الوقت نفسه تعالج شخصيات أو أحداثاً مشتركة مشكلة بذلك سلسلة تكمل فيها كل رواية الأخرى . وقد تكون روايات بلزاك ، (الكوميديا الانسانية) أشهر مثال على الرواية النهر كما أن روايات انتونى باول (رقصة على موسيقى الزمن) ١٩٥١ ـ ١٩٧٥) مثال أقرب عليها .

روايات الخيال العلمى

science Fiction

روايات الخيال العلمى جنس أدبى مزدهر جدا ولا يزال فى قيد التطور ولهذا فمن الصعب تعريفه . أن بعض التعاريف تربط هذا النمط الروائى بالأدب الخيالى (Fantastic literature) والاثنان مرتبطان ببعضهما بصورة واضحة ولكن بينما يوحى الأدب الخيال عادة بالاحتمالات القوية الخارقة ، فان روايات الخيال العلمى لا حاجة لها بذلك . بينما تتميز روايات الخيال العلمى بمشاهد تتضمن السفر بين الكواكب والتكنولوجيا المتطورة وهى عادة تضع اطار المستقبل . ومقارنة مع الأدب الخيالى فان

أحداثها ومشاهدها من الممكن غالباً تصورها بالرغم من أنها غير حقيقية . كثيرا ما يعطى لقب روايات الخيال العلمى إلى فيرن دهـ . ج ويلز بصورة مشتركة .

الرواية الجديدة

The noveau roman new novel

الرواية الجديدة تطور حديث نسبياً نشأ للمرة الأولى فى فرنسا تشوه فيه التقاليد الروائية المتبعة ويسخر منها عن قصد وذلك من أجل ارباك القارىء وتحقيق تأثير من نوع آخر . وهى بذلك يمكن اعتبارها شكلاً جديداً ومتطرفاً من أشكال الحداثة . ومن أشهر الدعاة الفرنسيين إلى الرواية الجديدة ألان روب جرييه ، وميشيل بوتور ، وناتالى ساروت .

ما وراء الرواية

Meta Fiction

راوية ما وراء الرواية هى حرفياً رواية عن الرواية وتعنى عادة ذلك النوع من الرواية أو القصة القصيرة التى تحطم عن قصد الأوهام الروائية وتعلق مباشرة على الطبيعة الخيالية للرواية وعملية الخلق والتصميم الروائيين . والأب الأكبر لهذا النوع فى الأدب الانجليزى هو لورنس ستيرن .

الرواية الحقيقية ـ الخيالية

Faction

يأتى هذا المصطلح من الكاتب الأمريكى ترومان كابوت وهى كلمة منحوتة من كلمتين الحقيقية والخيال (Fact Fiction) وتشير إلى الروايات المماثلة لروايته (بدون رحمة) (١٩٦٦) ففى هذا العمل تستخدم أساليب هى روائية بصورة رئيسية من أجل احياء أهداف تاريخية حقيقية أمام القارىء . ويشير المصطلح إلى الأعمال التى تقع على الحدود بين الحقيقة والخيال والتى يصب إهتمامها على أحداث أو أشخاص حقيقيين ولكنها تستعمل التفاصيل الخيالية من أجل تعزيز عناصر التشويق والقدرة على تصوير الواقع .

الواقعية والحداثة

(Realism & Modernism)

الواقعية والحداثة مصطلحان يشيران إلى ما هو أوسع من نمط الرواية أو القصة القصيرة . ويلازم كلا المصطلحين التعقيد الناجم عن أنهما يشيران إلى حقب الأدب التاريخية ويصفان فى الوقت نفسه أنماطا أدبية غير مقيدة بالتاريخ أو تظهر عبر الحقب التاريخية المعينة .

أن مصطلح « الواقعية » كثيرا ما يتضمن أن الفنان قد حاول أن يقوم بتغطية أوسع وأشمل للحياة الاجتماعية فى عملة وأنه قد مد هذه التغطية كى تشمل الحياة الواطئة وتجارب الذين لا يعتبرون جديرين بالتصوير الفنى من قبل الفنانين الآخرين .

إضافة إلى هذا يشير المصطلح بصورة محددة إلى حركة معينة بدأت فى فرنسا فى الفترة الأولى من القرن التاسع عشر وازدهرت فى القسم الثانى منه ، وان أسماء الروائيين الكبار المتعلقة بهذه الحركة هى بلزاك وستندال وزولا . ولقد بذل هؤلاء الكتاب جهوداً كبيرة للتأكد من أن التفاصيل الحقيقية لأعمالهم كانت صحيحة أى أنه كان من الممكن التأكد منها بالعودة إلى العالم الخارجى وعن طريق التحقيقات التجريبية . ويشير هذا المصطلح فى الوقت نفسه إلى منهج معين فى الكتابة .

الحداثة مصطلح لم يبدأ استخدامه بصورة عامة إلا منذ حقبة قريبة نسبيا وهو يشير إلى تلك الأعمال الفنية (أو تلك المبادىء التى تقف وراء تلك الأعمال) التى ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر والتى رفضت بصورة حاسمة التقاليد الفنية السائدة فى العصر السابق وفى مقدمة هذه التقاليد المرفوضة تلك التقاليد المتعلقة بالواقعية . وبصورة خاصة أن الأعمال المحدثة تتجه نحو الاحساس بالذات بطرق تختلف حسب الجنس الأدبى أو الشكل الفنى المعين فهى تذكر القارىء أو المشاهد عن قصد بأنها أعمال فنية بدلاً من أن تسعى إلى أن تكون « شبابيك مفتوحة على الواقع » .

الرواية المحدثة عادة تركز اهتماما أكبر بكثير على الحالات والعمليات داخل وعى الشخصية أو الشخصيات الرئيسية من الأحداث العامة فى العالم الخارجى . وهذا التركيز على الحياة الداخلية قد شجع على تطوير أساليب جديدة فى التعبير الروائى .

إذا كان فى الامكان تعريف الحداثة سلبياً عن طريق رفضها للتقاليد والمبادىء الواقعية فإنه يمكن بالمقابل اكتشاف جوانبها الايجابية فى التطور الملحوظ للأساليب الفنية مثل تيار الوعى والمونولوج الداخلى والانجازات الثورية فى استخدام التعبير الشعرى فى الرواية .

والأسس الفلسفية للحداثة هى غالباً متضمنة وليست صريحة ولكننا نجد أن الرواية المحدثة متشائمة فى نبراتها قلقة وغير متأكدة من مغزى أو منطق العالم وتنظر إلى الناس باعتبارهم منعزلين ومغتربين . أن النتيجة الفلسفية لرفض الرسم المنظورى فى الفن والنظرة العلمية لعالم معروف يتبع قوانين معينة تظهر آثارها على الرواية فى النظرة إلى الواقع وكأنه يفتقد أى منطق موحد .

الطليعة الأدبية

العدد الثالث والرابع آذار (مارس) سنة ١٩٨٨

العدد القادم :

الملف الثانى عن الرواية المصرية المعاصرة

الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ

تأليف : الدكتور محمد حسن عبد الله
عرض : عبد المجيد شكرى

نجيب محفوظ كاتب مبدع رائد ، أثرى حياتنا الأدبية والفكرية بشهد عطائه على مدى سنوات طويلة ، ولا يزال يثرى حياتنا بالمزيد ، وقد تناول عشرات النقاد والمفكرين أعمال نجيب محفوظ بحثا ودراسة وتحليلاً ، وكانت ولا تزال تلك الأعمال موضوعاً مفضلاً لدى العديد من الباحثين فى رسائلهم الجامعية ودراساتهم الأكاديمية ، وصدرت عنه وعن أعماله العديد من الكتب فى لغات عديدة ، وكان من الطبيعى أن تتنوع تلك الدراسات وأن تختلف الآراء حول كاتب وأديب فى مثل حجم ومكانة نجيب محفوظ ، وإذا كان لنا أن نسجل فضل السبق لواحدة من الدراسات التى صدرت عن نجيب محفوظ ، فإننا نضع كتاب « الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ » للأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله فى مكان الصدارة والذى تناول فى دراسته الأكاديمية الصبورة المتأنية الجادة جانبا له خصوصيته فى أدب نجيب محفوظ ، وهى الجوانب الروحية والدينية التى رآها تبرز فى إبداعات نجيب محفوظ فى مختلف مراحل حياته الأدبية والفكرية ، والناقد الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله منذ البداية يعطى إيضاحا لموقفه هو نفسه ويدافع عن اتجاهه إلى هذه الدراسة ويبحث عن الثغرات التى قد يأتى منها إنكار جهده وفضل السبق له ، فهو منذ البداية يعلم أن تناول ظاهرة جزئية وعزلها عن الرؤية أو الخريطة الشاملة لإبداع أديب تمثل قصورا معيبا لكنه يرى أن هذا لا يمنع الناقد من أن يختار جانبا يؤثره بالخصوصية طالما أنه لا يتخلى عن دوره الأساسى فى الكشف عن جماليات وقيم العمل الفنى فمثله مثل الطبيب أمام ضرورات العلاج أو التعريف يتحدث عن الجهاز العصبى أو التنفسى . . .

● خصوصية الدراسة ●

وكتاب الدكتور محمد حسن عبد الله « الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ » أمام هذه الخصوصية فى الدراسة ومنذ صدور طبعته الأولى عام ١٩٧٢ قد أثار بعض الجدل بعد أن صدرت عشرات الدراسات التى تناولت نجيب ككاتب مادى ، فكيف يأتى من يتحدث عنه ككاتب إسلامى ولهذا أيضا حفلت دراسته بصفحات عديدة يدافع فيها عن وجهات نظره ، بل ويتخذ جانب الهجوم الضارى أحيانا كثيرة على غيره من النقاد ، وإذا بنا نجده ناقدا يدافع عن نقده ، وناقدا يشرح ويفسر نقده ، ونحن نلمس ذلك من بداية كتابه فى طبعته الأخيرة (١٩٧٨) فى مقدمة المقدمة ، ثم فى المقدمة ، ثم فى مختلف فصول كتابه ، ويغفر له كل ذلك أنه أستاذ جامعى متخصص مهمته الأساسية التعليم والشرح والمناقشة والتفسير .

● نجيب محفوظ نفسه ينفى ●

والدكتور محمد حسن عبد الله فى موضوع الدفاع عن موضوع كتابه والتأكيد على الاتجاه الروحى والاسلامى فى أدب نجيب محفوظ من خلال رصده لهذا الاتجاه فى أعماله ، يسجل نص رسالة بعث بها نجيب محفوظ نفسه يقول فيها عن الكتاب :

وأشهد بأنه جديد فى نظرته ومبتكر فى رؤياه ودليل قاطع على استقلال فكركم وسمو هدفكم ، ولم أجد تناقضا بين أحكامكم وبين نبض قلبى ولعل

الإضطراب الناشىء من قراءة أدبي أحيانا مصدره أن قلبي يجمع بين التطلع لله والايمان بالعلم والإيثار للاشتراكية ، ومحاولة الجمع بين الله والاشتراكية مثار للظن بالالحاد عند قوم ، وبالمحافظة عند آخرين ، وطالما عجبت من أن تتخذ الفلسفة الشيوعية ديناً ، إذ أنني بصفتي تلميذا للفلسفة ، أعلم أنها أبنية تتجدد مع تطور الزمن ولا تصلح للعبادة على الاطلاق ، أما ما يثير إعجابي في الشيوعية فهو عدالتها الاجتماعية المطلقة والتى لم تطبق في روسيا نفسها ألا وهى « من كل على قدر طاقته ولكل على قدر حاجته » فهو أساس كامل في المعاملة الإنسانية يجعل من البشرية أسرة سامية ، ولكن أي ضرورة تستوجب لكى أؤمن بذلك أن أؤمن قبلا بالتفسير المادى أو بإنكار الله .

لقد آثرت أن أورد نص ما جاء في كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله من رسالة نجيب محفوظ كاملا ، صحيح أن الدكتور محمد حسن عبد الله يؤكد أنه لم يقصد بدراسته إثبات أن نجيب محفوظ كاتب إسلامي ، إنما هو يسجل ظاهرة في أدب الكاتب الكبير ، يسجل الاتجاه الإسلامي والاتجاه الروحي في أدبه ، لكننا نرى أن في رسالة نجيب محفوظ نفسه إنكارا ضمنيا لمحاولة إثبات وجود أي علاقة بين أدبه وبين الفكر الديني أو الإسلامي لكنه ينفي عن نفسه أنه كاتب ملحد فهو يؤمن بوجود الله مثلما هو يؤمن بالعلم ومثلما هو يؤمن بالاشتراكية مثلما هو معجب مبهور بالشيوعية في عدالتها الاجتماعية المطلقة « من كل على قدر طاقته ولكل على قدر حاجته » ، لكنه يرفض اتخاذ الشيوعية ذاتها دينا أي يرفض فكرة الالحاد مثلما يرفض التفسير المادى للتاريخ ، وهكذا ينفى نجيب محفوظ عن نفسه أي اتجاه نحو الفكر الإسلامي أو أي اتجاه روحي وهو الاشتراكي المبهور بعدالة الفكرة الشيوعية التى تجعل من البشرية أسرة سامية ولا تعنى كلماته « ولم أجد تناقضاً بين أحكامكم وبين نبض قلبي » أنه يؤيد التفسير الذى يربط بين أدبه وبين الروحية والاسلامية ، فما نبض قلبه إلا إيمانه المجرد بوجود الله أو لعله طبقا لفكره الفلسفي مجرد إيمان بوجود علة أولى .

ولعل الدكتور محمد حسن عبد الله يوافقني على بعض ما ذكرته من تفسير وتحليل لرسالة نجيب محفوظ ، بدليل أنه عاد ليقول بصدد رسالة نجيب محفوظ نفسه :

— ان العمل الأدبي ملك لصاحبه طالما كان في رعايته الخاصة ، فإذا ما نشره على جمهوره فقد انفصل هذا العمل الابداعى عن صاحبه إنفصال الوليد عن أمه وصار حقيقة موضوعية للناقد أن يرى فيها ببصيرته النافذة ما يرى ، سواء وافق تفسير المؤلف أو خالفه .

● المرحلة التاريخية الرومانسية ●

يقسم الدكتور محمد حسن عبد الله أدب نجيب محفوظ إلى مراحل متتابعة أفرد لكل مرحلة فيها دراسة مستقلة محاولا بكل جهد تتبع ورصد ما يراه اتجاهات روحية واسلامية في كل مرحلة حتى في المرحلة الأولى التاريخية التى أثمرت ثلاثة أعمال استلهم فيهم التاريخ الفرعونى .. عبث الأقدار (١٩٣٩) ثم رادوبيس (١٩٤٣) ثم كفاح طيبة (١٩٤٤) ..

والدكتور محمد حسن عبد الله يرصد لنجيب محفوظ نزوعه نحو الروحية الدينية مستنداً إلى ثلاث ركائز .. الأولى أن الحياة المصرية القديمة كانت ذات نزعة روحية شاملة تلك النزعة التى صورت الدنيا على أنها مجاز إلى الآخرة ، والركيزة الثانية أن مجرد الالتفات إلى التاريخ هو إتجاه روحي ؛ فعندما يؤثر كاتب ما اختيار موضوعه من أحداث الماضى السحيق فإن القدسية والإكبار والتمجيد هي المعانى التى غالبا ما تتزاحم لتكشف عن نظريه إلى هذا الماضى . أما الركيزة الثالثة فتتمثل في المرحلة السنية التى كان يمر بها نجيب محفوظ فقد كان في مقتبل العمر وقلبه ملء بالتفاؤل والأمل وعقله متعلق بمثاليات الخلق والسلوك ، وأنه كان مبهورا بما انبهر به العالم أجمع حين اكتشفت مقبرة توت عنخ آمون (اكتشفت مقبرة توت عنخ آمون سنة ١٩٢٣) فتملكه أمل مثالي بنهضة عظيمة على ذات الأسس الروحية التى قامت عليها الحضارة المصرية من قبل فالرواية الأولى « عبث الأقدار » يقول عنها الدكتور محمد حسن عبد الله « انها ذات أساس تاريخي دينى لا يمكن اغفاله » بل هو يربط بينها وبين قصة موسى وفرعون كما وردت في القرآن الكريم ثم يستخرج بعض كلمات وعبارات جاءت في سياق الرواية توضح في رأيه أن نجيب محفوظ يصدر عن معجم لغوى اسلامى ، فهو يفضل كلمة « الصحابة » على كلمة « الحاشية » ، [ضحك الملك وابتسم الصحابة] و[حوارى من حوارى فرعون] بل يذهب الدكتور محمد حسن عبد الله بعيدا فيقول :

— « انه بذلك يصدر عن معجم لغوى إسلامي هو بطبيعته معبر عن الروح والعقيدة الاسلامية فضلا عن أنه يصور علاقة الحاكم بشعبه ، فالملك الاله — الملك خوفو — لم يكن متألهاً في الرواية .. لقد تصوره نجيب محفوظ في أمثل صورة اسلامية تعبر عن التعاطف والتمازج والتوحد بين الجميع» .

بل هو يذهب أيضا إلى بعيد محاولا إستخراج تصور إسلامي لمفهوم القدر .

أما رواية « رادوبيس » فقد حاول الدكتور محمد حسن عبد الله جاهدا أن يتلمس فيها نزوعاً نحو الروحية والإسلامية فالرواية تقوم أساسا على الصراع على السلطة حيث طغيان سلطان الكهنة وذروة الصراع بين رئيس الكهنة وفرعون واستغلال علاقة فرعون بالغانية رادوبيس في الوقيعة بينه وبين شعبه ومع ذلك فهو يرى بعض الومضات الروحية متمثلة في قصة الحب بين فرعون والغانية فهو يقول :

— « إن الجزء الروحى والنفسى والغيبى في التجربة العاطفية يسهم بقسط كبير في تكوينها » .

أما الرواية الثالثة « كفاح طيبة » وتتناول بطولة أحمس وطرد الهكسوس الغزاة .. فقد حاول الدكتور محمد حسن عبد الله جاهدا أيضا استخلاص جوانب روحية وإسلامية في ثناياها فيخرج بنا إلى الربط بين الثورة ضد الهكسوس وبين الدين فهو يقول :

— « والثورة التحريرية ترتكز على الدين وتنطلق من معبد آمون ليباركها كهنته بل إن الملك القائد يدعو إبان المعركة بدعاء النبى عليه السلام في بدر مع تغيير بسيط يقتضيه اختلاف العصر دون الموقف ، يقول : أيها الرب المعبود اقضى لنا بالغلبة على هذه العصبة ، وانصر أبناءك المؤمنين ، فلئن تخذلهم اليوم لن يذكر اسمك في مثواك المكرم ، وتغلق أبواب معبدك المطهر » .

والحقيقة أن اتجاه نجيب محفوظ إلى التاريخ الفرعونى في تلك المرحلة من حياته لم تكن انبهاراً بالفرعونية التى صاحبت اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون التى اكتشفت في مرحلة سابقه ١٩٢٣ لكنها النزعة القومية التى سادت العالم في تلك الفترة والتى بلغت ذروتها في ألمانيا النازية (المانيا فوق الجميع) وفي إيطاليا الفاشستيةوفي أسبانيا فرانكو وفي

تركيا الفتاة وفي مصر أيضا حيث مصر الفتاة وشعار مصر فوق الجميع لقد كان الاتجاه اتجاها قوميا عالميا واتجاها قوميا فرعونيا في مصر كان يؤججه وجود الاستعمار البريطاني .

● مرحلة الواقعية الاجتماعية ●

وعندما ينتقل الدكتور محمد حسن عبد الله وهو يرصد الاتجاه الروحي والاسلامي في ابداعات نجيب محفوظ إلى المرحلة التالية التي تسود فيها النزعة الاجتماعية أو المرحلة الاجتماعية والتي تشمل روايات القاهرة الجديدة ـ خان الخليلي ـ زقاق المدق ـ بداية ونهاية وتنتهي بالثلاثية بين القصرين والسكرية وقصر الشوق . ونحن نلمس هنا كيف أن الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله وقد وجد أن أحد أعمال نجيب محفوظ خان الخليلي ـ خالية تماما من أي نزعة روحية أو دينية اسلامية اتهم العمل بضعف التوتر وهبوط الحيوية واتهم نجيب محفوظ بأنه اكتفى برصد الواقع والعرض المجرد لجانب واحد من كل فكرة ذهنية فهو يترك أحمد راشد المحامي اليساري يعرض أفكاره :

ـ « لا حكمة في الماضي ، لو وجدت في الماضي حكمة حقيقية لما صار ماضينا قط ، إن العلماء المعاصرين يعلمون ما في الذرة من عناصر ، وبما وراء عالمنا الشمسي من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل وبين أيدينا مسائل يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلا ؟ ، لا غنى عن التسلح بالعلم للمكافح الحق ، لا للإستغراق في تأملاته ولكن التحرير النفسي من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغي أن ينقذنا العلم من الديانات » .

● النغمة الناقصة ●

والناقد الدكتور محمد حسن عبد الله يرفض تماما أن يترك نجيب محفوظ مثل هذه الشخصية تسود العمل دون وجود معادل موضوعي لها يناقش آراءها ويتصدى لخطورة هذه الأفكار فيقول :

ـ إن اختفاء « اشارة إعتراض » من طريقة قد تسوق القارىء إلى الميل إلى إعتبار آرائه مطلقات من الصعب الاعتراض عليها . بل إننا نجده ينقض شخصية « أحمد عاكف » الذي قد يراه البعض ممثلا لليمين لكنه في رأيه ليس اليمين وليس الاتجاه الديني ولا يصلح لمحاورة المحامي الملحد .

أما رواية زقاق المدق فهي في رأي الدكتور محمد حسن عبد الله قد أبرزت النغمة الناقصة التي افتقدناها في « خان الخليلي » لتحقق التقابل وغابت الأحلام المطلقة والمقولات الخطيرة التي كانت في الخان تمضي على عواهنها دون تعقيب ، فالسيد « رضوان الحسيني » يمثل اللمسة الروحية في ثنايا اللوحة المادية الصرفة وكذلك الشيخ درويش وإن إختلفت عنه اختلافا بينا وإن استأثر بالتعبير الرمزي عن أعماق الزقاق ، أما شخصية « رضوان الحسيني » فهي كما يقول ناقدنا مؤلف الكتاب هي النموذج الآخر للايمان .

● ألوان عديدة من السلوك الانساني ●

وإذا إنتقلنا إلى رواية « المرايا » ذات الخمس وخمسين شخصية فيضعها الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله تحت عنوان « نسمات المجتمع » فيها المسلم والماركسي والانتهازي والثوري والمجنون بحضارة الغرب والضائع والمنعزل وغيرهم ، ونجد تحت كل نوع من هذه الأنواع أصنافا شتى مختلفة الآراء والطبقات والثقافات والأطوار ، وقد أتاح ذلك الفرصة كاملة للمؤلف لكي يمضي في رصده للظاهرة الروحية والاسلامية في أدب نجيب محفوظ حيث نجد شخصيات الدكتور ابراهيم عقل ورضا حماده وزهران حسونة وزهير كامل وطنطاوي اسماعيل وعباس فوزي وعبد الوهاب اسماعيل ، وهؤلاء يقول عنهم د. محمد حسن عبد الله :

ـ وهذه الشخصيات تمثل أنواعاً من الطبائع كما تشمل أنواعا من العلاقة بالاسلام والتصور له ، بعضها اتخذه مبدءا وعقيدة ، وبعضها تصوره نوعا من العلاج النفسي لما لاقى من قسوة الحياة ، فاحتمى به من الانهيار ، وحوله إلى تصور خاص ، بعضها ثبت عليه وبعضها تحول عنه إلى عقيدة أخرى ، بعضها عاش في خدمته وبعضها جعل من الدين مصيدة لمآربه ، وهذا ما قصدناه بالاشارة إلى التكامل من خلال التنوع والتضاد .

ومع ذلك فهو يقول أيضا :

ـ ان الكاتب أراد عبر هذه النماذج العديدة الاسلامية وغيرها من أن يستوفي ألوان السلوك الانساني والعقائد والأفكار في مجتمعه في مرحلته التي تمتد نحو نصف قرن وهذا ما يشعرنا بالنموذج الناقص الذي كان ينبغي أن يأخذ مكانه بين النماذج الانسانية ، انه المسلم المستنير الايجابي ، بل هو يذهب إلى حد جعل المرايا معبرة عن أزمة الدين عند الشباب والصحوة الجديدة التي تحاول إعادة الروح في الأمة ببعث قيمها الدينية .

● روايات أزمة المثقفين ●

لقد بذل الدكتور محمد حسن عبد الله جهدا متواصلا دؤوبا من أجل إبراز فكرته وتتبع الاتجاه الروحي الاسلامي في أدب نجيب محفوظ محللا كافة شخصيات رواياته باحثا منقبا عمن يمكن اعتبارهم شخصيات اسلامية ، وعن القضايا الدينية والقيم الروحية التي قد يجدها واضحة أتم الوضوح أو غائرة في ثنايا الرمز أو عابرة من خلال الأحداث وقد تتبع ناقدنا ذلك أيضا في مجموعة الروايات التي وصفها بأنها الروايات التي عالجت أزمة المثقفين وهي . . « اللص والكلاب ـ السمان والخريف ـ الشحاذ ـ ثرثرة فوق النيل ـ ميرامار » . وهي أزمة في رأيه أزمة روحية في صميمها أخلاقية في مظهرها ، تحركها الفجوة بين العقيدة والعمل وهو يرصد خيالات « أنيس زكي » في العوامة ـ ثرثرة فوق النيل ـ فقد ظهر له حوت يونس بين أمواج النيل . . بينما جلس « عامر وجدي » في مدخل البنسيون « ميرامار » تحت تمثال العذراء وأنسه المستمر بتلاوة سورة الرحمن .

● روايات الرؤية الشاملة للانسان والقصص القصيرة ●

أما مجموعة الروايات التي اسماها روايات الرؤية الشاملة للانسان . . . « الطريق ـ قلب الليل ـ أولاد حارتنا ـ ملحمة الحرافيش » فالاتجاه الروحي والاسلامي فيها واضح تماما في رأي د. محمد حسن عبد الله فأولاد حارتنا على سبيل المثال قد اعتمدت على مصدر أساسي هو القرآن الكريم وفي ملحمة الحرافيش كان نجيب محفوظ يؤرخ للماضي والثورة الاسلامية التي قادها محمد ﷺ أو يقدم تصوراً لحركة المستقبل أو ما ينبغي أن يكون .

وفي نفس الوقت فإن ناقدنا د. محمد حسن عبد الله لا يتجاهل قصص نجيب محفوظ القصيرة في دراسته فهي لم تبتعد عن دائرة الهموم التي تشغل بال نجيب محفوظ وعنها يقول :

ـ لقد صورت قصص نجيب محفوظ القصيرة ذات المواقف التي تلح عليها رواياته في مراحلها المتعددة وهي ضرورة العدالة ورفض التمايز الطبقي ومحاربة الفساد الاجتماعي والفردي .

● كلمة أخيرة ●

إن الناقد د. محمد حسن عبد الله في كتابه الاسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ قد بذل

جهداً كبيراً فى محاولته الجادة لتتبع الجوانب الاسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ وقد جاء كتابه فى ذلك نسيج وحده كأول محاولة ترصد هذا الاتجاه فى أدب كاتبنا الكبير ولم يكن الأمر سهلاً ميسوراً لأن نجيب محفوظ لم يكن فى يوم من الأيام كاتباً إسلامياً لكنه حاول أن يربط بين بعض الأفكار التى تحملها شخصيات بعينها فى روايات نجيب محفوظ وبين ما جاء فى القرآن الكريم أحيانا وبين ما جاء فى التاريخ الاسلامى أحيانا أخرى ، وفى الفكر الاسلامى بصفة عامة ، بل لقد ذهب إلى حد أن جعل مجرد استلهام التاريخ الفرعونى والحضارة الفرعونية دليلا للاتجاه نحو الروحية والدينية لأن الحضارة الفرعونية حضارة ركيزتها الأساسية هى الدين ، ود. محمد حسن عبد الله قد نجح فى تقديم نقد موضوعى تحليلى دقيق رشيد لمعظم أعمال نجيب محفوظ ورصد بعض مصادر الهاماته لكنه لم يستطع اثبات وجود الاتجاه الاسلامى والروحى وجودا أصيلا فى أدب نجيب محفوظ ، إن نجيب محفوظ قد بنى مجده الأدبى والفكرى كمفكر ثائر ينحو بشدة نحو اليسار يسعى كما يقول إلى « تحريك الضمائر وتغيير الواقع والحث على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه » ، ولعل د. محمد حسن عبد الله بقناعاته الروحية والاسلامية قد أراد كسب نجيب محفوظ وهو بكل هذا الشموخ والمجد إلى جانب الفكر الاسلامى وأن ينتزعه من جانب اليسار بكل ما يحمله من دلالات وقد مضى فى تلك المحاولة إلى أقصى مدى حين تصدى لعدد كبير من النقاد يفند آراءهم ويحمل بشدة عليهم بينما نجيب محفوظ نفسه يؤكد يساريته وإيمانه المطلق بالاشتراكية والعلم واعجابه الكبير بما فى الشيوعية من عدالة اجتماعية مطلقة تجعل من البشرية أسرة سامية ، وإن كان يرفض فكرة الالحاد والحاد الشيوعية دينا مثلما يرفض التفسير المادى للتاريخ .

الالتزام والمعاناه فى الرواية العربية ١٩٠٠ ـ ١٩٧٠

بقلم : راؤول مكاريوس

ترجمة : محمود قاسم

المختارات التى نقدمها هنا فى اطار عرض مجموعة من نماذج من الأدب العربى فى القرن العشرين تبدو ، بصورة أو بأخرى ، بمثابة مقدمة للأدب العربى بصفة عامة . وهى تدخل القارىء إلى عالم محمل بتجربة انسانية فريدة ، وبأشكالية لم تكن متوقعة . فالحقيقة بالنسبة للعديد من الغربيين أن العالم العربى قد ظل دوما عبارة عن البوم ملىء بالصور الغريبة حول القباب ، والمآذن والعربات الكارو . وما اليها . فضلا عن البوابات التاريخية الضخمة ، والابار والارتوازية ، والانقلابات السياسية ، والثورات . باختصار هناك تغير فى النظر إلى هذا العالم القبلى الملىء بالغرائب . كما أن هناك تحديثا ملموسا يحاول أن يمسح الصورة السيئة المعروضة فى الغرب : وبدأ الجميع يحس أن هناك تغييرا ، وتطويرا مميزا . عكست صورة الواقع المعاصر وأثارت التساؤل عما يحدث فى الحقيقة . وذلك عكس ما كان يحدث فيما قبل . حيث كان حدس الواقع يتم دون فهم لهويته أو تحديد لملامحه .

لقد تغير وجه العالم العربى أذن ، وتلاشت الصور المشوشة لنصف قرن من الصدمات الأيدولوجية والتغيرات السياسية وتحولت قبة طرز الحياة . ويمكننا أن ننظر اليها الآن بشكل أفضل ينعكس على الصفحات أو بين السطور من خلال ما يكتبه الرواه . والروائيون الذين هم بلا شك ابطاله الأكثر شهادة على عصرهم وعلى الوسط الذى يعيشون فيه .

ولنعرف أولا أن الواقع الثقافى ليس معزولاً . ولكنه ـ تاريخيا ـ محدد بالظروف الاجتماعية التى تحوطه . وإذا كانت الرواية الغربية قد ازدهرت فى ظل البرجوازية المتنامية . فإن نفس الشىء قد حدث فى الشرق العربى . فهذا الأدب مدان لماضيه من خلال اللغة التى يتم التعبير بها . والرنين النفسى الذى تحدثه اللغة . كما أن الرواية والقصة القصيرة العربية مدانة للأدب العربى ويجب أن نعى أن الأدب المقصود فى هذا المضمار ليس فقط الأوربى أو الأمريكى ، بل هناك أيضاً آداب عديدة كالأدب الروسى مثلا . هناك أذن جوجول ، وتشيكوف ، وموباسان ، ومارك توين ، وجيمس جويس ، ووليام فوكنر وجان بول سارتر واخرون ممن الهمو ـ الشىء تلو الشىء ـ الروائيين وكتاب القصة القصيرة المكتوبة فى القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد .

وهذا النوع من الأدب ليس له موروث تقليدى قوى . لكن هذا النموذج ـ من خلال الكتاب الغربيين الكبار الذين أوجدوا تقليدا وهو لا يدفع أحداً للتقلد الكامل به . فقد تصرف الكاتب العربى مع موروثه كشىء راسخ . مع الاهتمام بالدافع النفسى الذى يسهل رؤية الكاتب للعالم الذى يحوطه . فموهبة الكاتب لا تقاس ، من ناحية أخرى ، بمدى حساسيته للقوى الخارجية . ولكن بمدى قدرته على تجميعها كى يثرى شموليته الإبداعية . وعبقرية اللغة ، ووجوبية الموضوع ، واقتضاء طبيعة مميزة ، وخاصة بكل ما هو ذو شأن فى الواقع . رغم سيطرة كل الشكليات كما يبدو فى أعمالهم . فالكتاب العرب يمثلون لنا نموذجاً جيدا لما يسمى بالتبرئة الموظفة توظيفا تاما . وهذه السمات هى التى جعلت الغرب يتخلص من أحكامه المطلقة التى تصرف بها دائما تجاه الأدباء الشباب الذين نهلوا من مصادره .

ولا ننسى أن التطور التاريخى الذى استمر ـ فى الغرب ـ عبر القرون المختلفة قد ضاع ـ فى الشرق ـ مع أصداء الريح فيما يتعلق ببعض النزعات الأدبية التى يمكن أن نقترب من النماذج الضخمة grosso modo لهؤلاء الذين تابعوا التطور الأدبى الأوربى . وقد عز عليهم كثيرا أن يفهموا الأمور بمنظور معكوس . فمن السهل جد أن نلاحظ أنه ـ فى الأدب العربى المعاصر . يوجد بعض النزعات المحددة . الأقل من أن تكون مدرسة . (اذا استثنينا الجزء المأخوذ من الواقعية الشمولية لأدباء الجيل الجديد) وذلك رغم وحدة اللغة ، والأعمال التجميعية التى تكشف ـ بصفة خاصة . عن انتماءتهم الاقليمية .

ففى كل بلد عربى تختلف الامور حسب مدى المساهمة فى المجال الأدبى بصفة عامة ، حيث يوجد اليوم فى كل من لبنان ومصر والعراق وسوريا والسودان وتونس والجزائر أدباً مميز لكل كاتب . ولم يكن الأمر هكذا أبدا فيما قبل . مما شكل نهضة للأدب العربى العربى الذى تم انتاجه ابان العصر الذهبى فى القرن العشرين . واستقبل هذا الأدب

بحماس شديد خاصة من قبل الكتاب ذوى الأصل اللبنانى .

لقد تناثرت النهضة فى كل أنحاء العالم العربى ابان الحكم العثمانى . فانطلقت حركات التحرر . ومحاولات الاتصال الثقافى بالغرب والحضارات الديناميكية التى جاءت تهز الفكر العربى الحديث وافسدت الكثير من خلال التأمل لامجاد الماضى .

لم تنهار الهيمنة التركية على كل من سوريا ولبنان والعراق ـ كما هو معروف ـ إلا أثناء اندلاع الحرب العالمية الأولى . ولكن بدءاً من النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، تحرك الاختراق الثقافى الغربى فى بلاد الشرق ، بسبب أنشطة الماسونيين ، والجيزويت الذين تعلموا فى بيروت . وقد شكلوا نخبة فكرية دعيت لتقوم بدور مميز فى نهضة العالم العربى .

وللافلات من الهيمنة العثمانية ، اختار العديد من هؤلاء المفكرين طريق المنفى فتوقف بعضهم فى مصر القريبة التى كانت لا تزال تحت السيطرة العثمانية . وهاجر البعض إلى العالم الجديد . وهؤلاء الذين رحلوا إلى أمريكا كان عليهم أن يخلقوا فيها مدرسة فأرست لتوها تأثيراً على المدرسة اللبنانية . ولنذكر هنا أسماء أمين الريحانى وجبران وميخائيل نعيمة وهم شعراء وقصاصين وكتاب مقالات تميزوا فى أوساط العرب المهاجرين إلى الولايات المتحدة وكانوا يتصرفون كأن موطنهم الأول هو لبنان .

وعقب الحرب العالمية الأولى ، عاشت لبنان فى ظروف درامية سجلها توفيق عواد فى روايته السيطرة الفرنسية هناك بكل شدة . وظهر فى هذه الآونة كتاب مشاهير مثل خليل تاج الدين ، ولطفى حيدر ، وكرم ملحم كرم وآخرين . والجيل الجديد الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية . ودخل فى دائرة الضوء مجموعة من الشباب الموهوب ولكنهم لم يسلكوا درب التعجل الذى عرفناه عن أدباء مصر والعراق .

وقد ظهر تأثير اللبنانيين فى مصر . دون أن نذكر أسماء الأدباء المميزين . أو أن نستفيض فى الحديث عن أدب المهجر . حيث لمعوا بصفة خاصة عبر انشطتهم كمحركين للثقافة والابداع فى الصحافة ومن أبرز هؤلاء بطرس البستانى الذى أسس مجلة « الجنان » فى بيروت عام ١٨٧٠ وقد هاجر مع مواطنيه إلى مصر ، وأصدروا صحفا يومية ومجلات مثل المقتطف ومجلات أسبوعية أدبية نشرت فيها ترجمات لروايات وقصص قصيرة ثم تحول المترجمون إلى مؤلفين ونشروا اعمالا أدبية أصيلة .

كما أرتبط الأمر كذلك ببعض الأدب الهامشى حيث نظر إلى النوع الرومانسى فى بداية القرن العشرين كعنصر خطر على العادات والتقاليد وعلى التعبير الأدبى ولكن الزمن قام بدوره . فقبل عام ١٩١٤ ساهم اللبنانيون بدور أساسى فى النهضة الفكرية . إلا أنه عقب الحرب العالمية ، الأولى فان الأدباء الذين سيصبحوا مقروئين فى العالم العربى سيكونوا من المصريين ففى عام ١٩١٤ ظهرت أول رواية مصرية حديثة تحت عنوان زينب » لمحمد حسين هيكل . وهو نص أدبى مصبوغ برومانسية فاقعة . من خلال حب بائس فى إطار ريفى . كما ستكون النزعة الرومانسية واضحة كذلك عند مصطفى لطفى المنفلوطى ، وحتى ظهور رواية « الأرض » للشرقاوى عام ١٩٥٤ بدا الريف المصرى نموذجا للكتاب المتحضرين الذين يرون عالما آخر . عالم بعيد عن الحياة التقليدية حيث ينعش الزمن وينام فى خرير الايقاعات السنوية . داخل هذا البلد الزراعى . . وهكذا كانت مصر دائما ـ فقد تولدت الحكايات المولودة عن البرجوازية التى استنزفتها الحاجات الحياتية الملحة والهاماتها المتضادة المستمرة .

وبنفس المنظور ، ومن جانب آخر ، اتسعت الحركة الأدبية من أجل الاستقلال وقد دعت مصر شخصيتها الأدبية من أجل تشكيل هوية شعبية تستعد لاعتلاء عرش الأدب وفى سنوات العشرينات ظهرت أولى كتابات الاخوين عبيد وطاهر لاشين التى أختفت تماما فيما بعد مثل أعمال محمد تيمور وهى أبداع حقيقى للنص العربى الواقعى . وقد بدا هذا النوع فى قمة تميزه بعطاء لا مثيل من خلال محمود تيمور الذى سار على درب أخيه ونشر أولى مجموعاته القصصية فى عام ١٩٢٥ .

فنان من طبقة ارستقراطية راقية . لم يتعرقل فى حبائل الرومانسية ، ولا فى الحكايات الاخلاقية . فرسم كل تجربته ورؤ ياه فى اقاصيصه وكان يمتلك أدواته الابداعية بحرفية شديدة وكان ذا أسلوب سهل لكل القراء كما وهب حياته إلى مجموعة من الشخصيات اقتطفها من كل الانحاء وهو يدقق فى طبائع البشر الأكثر احباطا وأيضا الأكثر تعقيدا . متوغلا فى أعماق البيئة التى يعيش فيها . وهى بيئة غنية بالحكايات الدرامية والمثيرة للسخرية والضحك . وشخصيات ذوى مزاجات مطبوعة بطابع التهكم الممزوج بالتراجيديا خاصة فيما يتعلق بفنون التشكيل العربية ــ وهو موجود فى بعض أعمال تيمور بشكل غير واضح . وقد حيا النقاد فى تيمور أميرا للاقصوصة العربية كما أن المستشرقين الأجانب قد أكرموا فيه هذه الموهبة .

وفى هذه السنوات عُرف كل من عبد القادر المازنى ، وابراهيم المصرى ، وصلاح زهنى باقاصيصهم ورواياتهم كما تميز كتاب آخرون عرفوا فى ميادين أخرى مثل طه حسين فى النقد وتوفيق الحكيم فى المسرح حيث انضما إلى صف الروائيين .

أما تأثير المهجر اللبنانى فى أمريكا فلم يبد مؤثراً فى مصر . حيث ظهر فيها جوهر الفن الرومانسى كمحدث للفكر الغربى من خلال نخبة بلد تسيطر عليه البرجوازية الزراعية التى تعوق انطلاق التيارات الحديثة . . إلا أن تطور العملية التعليمية قد خلق هذه النخبة ، وأوجد أيضا جمهوره الذى يأمل فى صناعة التحرر المضطرد للعادات والتقاليد والتخفيف من السيطرة الحزبيه . وعزل الأجناس والفروق بين الطبقات الاجتماعية . وبين الأجيال التى جاءت تعطى حق الوجود للأدب الابداعى والتى رأيناها على مرار العصور الحديثة .

كما كان هناك تطور لم يتوقف أبدا . فمنذ صبيحة الحرب العالمية الثانية . ظهر زخم كبير من التجارب والأفكار . وانضم العديد من الشباب الواعدين بالسياسة والمجتمع والثقافة . ليس فى مصر فقط . أولبنان . ولكن فى بلاد عربية أخرى . شهدت مولد جيل جديد من الكتاب الشبان وأعلنت النهضة الثانية التى جاءت بالنهار إلى الأدب العربى . فلم تكف عن طرح ثمارها .

وبدءاً من النهضة الأولى ، وطوال السنوات التى أعقبت نهاية القرن الماضى وحتى الحرب العالمية الثانية جاهد الكتاب العرب فى خلق أدب ذى ايقاع يتناسب مع العصر الحديث و يتماشى مع الأنماط الغربية . ولكنه لم يتحرر قط من الأيدولوجيا . كما ظل محتفظا بالسحر الغامض الذى ورثه من عصور الكلاسيكية الكبرى . وقام الرواد بتعليم أبناءهم أن الأدب العربى قد وصل الأوج من خلال وجهتى العملة : التطلع نحو الماضى ، وعدم الابتعاد كثيرا عن الحاضر وكل شىء يتحرك كعامل وسيط بين الشرق والغرب . وقد بدت سطوة الغرب من خلال التحذير فى وقوع الاتجاهات الفكرية فى أسر المحسنات البديعية وسحر التراث السلفى .

هذا يفسر البدايات الأولى ، الصعبة للرواية مما جعلها تفقد بعضا من سمعتها عند بداية الحرب العالمية الأولى . مثلما حدث مع مؤلف رواية « زينب » . وهو كتاب يمكن القول أنه صنع عصراً . وقد آثر المؤلف الا يوقع باسمه الحقيقى

على الكتاب فى فترة سيطرت فيها الروايات التاريخية التى تتطلع الى الماضى بحماس . كانت القصة القصيرة فى بدايتها لكنها لم تكن قد تمتعت بعد بأى سطوة مزعومة قياسا إلى الأنواع الأدبية الأخرى .

وقد جاء رد فعل هذه الحالة الفكرية متمثلا فى أشكال مختلفة فى كل بلد . ففى مصر كان النزاع دائما بتزويج الماضى مع وقائع الحاضر، فى إطار من اللغة الفنية . وبدت أهمية الاتصال بالمناحى الاجتماعية الجديدة التى منحتهم حق الاستماع اليهم . وقد جاء ذلك فوق أعمدة الصحف اليومية التى توزع جيدا وتدور فيها المعارك الأدبية . وفى نفس الأعمدة ظهرت كتابات أدباء العصر الجدد . مما يفسر من بين أسباب عديدة ــ لماذا ظل النص القصير هو الشكل المميز فى التعبير . ورغم ذلك فقد ظهر كتاب تميزوا بكتابة النصوص الطويلة كروائيين مثل نجيب محفوظ ويوسف السباعى .

وهكذا ابتدع الطليعيون أعمالهم ، عقب حالة استيعاب الوعى القومى . فكتاب ما بعد الحرب هم أبناء البرجوازية الصغيرة ، الغارقين فى قاع المجتمع وحين يكتبون ويمكن أن نقول أنه باستيعاب الوعى الاجتماعى ظهر مئات الكتاب « الملتزمين » الذين يعتبرون محاكين للواقع عندما أخضعوا العملية الأبداعية للوضع الاجتماعى . فقد اقترب الجيل الأول بالتزامه من الوضع الاجتماعى بشكل موضوعى وقد صنع النقاد من تيمور ــ الذين عرفوا فيه صورة صادقة ــ نموذجا طالما إنه التصق يقينيا بالواقع . وكان يتميز فى رسم حالات خاصة من هذا الواقع . كان على دراية بمعرفة وتدقيق وأعادة قيمة النص من خلال التزامه الاكثر شمولية مثل هذه المواقف ميزت الطبيعيين » فى عام ١٩٣٠ ثم « الواقعيين » عام ١٩٥٠ . ومن خلال احتمال المعاناة والتحرر الشامل فى كتاباتهم ومعرفة ما بالحياة من بشاعة تبدو كشرور غير محتملة كما تبدوا ايضا ــ فى المقام الثانى ــ بمثابة احتجاجات لحالة اجتماعية يجب أن تتغير من النوع الذى يمكن أتهامه بأنه غير واضح الرؤية وأنها ليست سوى جانب معتم عن الأشياء الأكثر تشاؤما وهؤلاء الذين راهنوا بثقة أكثر على المستقبل وفى المهمة التجديدية للكاتب « الملتزم » فقد دفع الكتاب الملتزمون الثمن غاليا فى عصور مختلفة داخل مصر ــ مثل أغلب بلاد الغرب ــ حيث عرف الأدباء الأكثر أو الأقل التزاما معسكرات الاعتقال ، والسجن والبطالة والجوع والحاجة الى المنفى .

ولكن ، مهما كان الانتماء « الاجتماعى » لهؤلاء المؤلفين ، فإنهم لم يخضعوا أبداً للاراء القهرية . وظلوا مخلصين فى هذا إلى التقليد الأدبى فى مصر . ولم يتركوا أنفسهم أمام عقبة المنحنيات ذوات الآراء المسبقة سلفاً . حيث قاموا بتمشيط الحياة من كل ما فيها . من خلال انتماءاتهم الاجتماعية محاولين اختراق الأشياء بذكاء ومن خلال مزاج توفيقى مرجعه الظروف الحياتية للفلاح الواقع بين شقى رحا التقليد والتطوير . من هؤلاء المؤلفين محمود البدوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، ومحمد صدقى ، ونشأت بدر ، وعبد الله الطوخى وآخرين أمكنهم أن يعتبروا متحدثين باسم الشعب الذى مثل الأغلبية . ويتمتع بقريحة ذات خصوبة نفاذة مثل أرض وادى النيل الخصبة .

• وصل الأدب العراقى الى قمته ببطء شديد لبلاد تتمتع بالاستقلال الوطنى ، والضغوط التى مورست عليه حتى قامت ثورة ١٩٥٨ . وقد كانت بدايات القصص والروايات صعبة للغاية قبل الحرب الأخيرة . فقد كان الشعب يقرأ الابداع المصرى واللبنانى وبعض الكتاب العراقيين مثل جعفر الخليلى ، ودحنون آيوب الذين لمعوا لما تتمتع به أعمالهم من قيمة . خاصة دحنون ، بصفة خاصة ، الذى قدم نموذجا لفن فياض ومهيب صنع منه سيداً للعديد من كتاب الجيل الجديد .

وإلى هذا يرجع الجزء الأغلب والمشرق باختلاق الميراث الأدبى للبلاد . وقد شهدت فترة ما بعد الحرب انفجار للمواهب الأدبية . هؤلاء الأدباء الشباب الذين أعلنوا ، مثلما حدث لدى الطليعة الأدبية المصرية ، عن قيام مدرسة الواقعية . لكن الواقعية العراقية تختلف عن الواقعية المصرية فى الامكانات وفى أسلوب الزراعة المختلف فى وادى النيل عن الرافدين . فالقبلية العراقية تلعب دورا فى شكل الزراعة . كذلك فان هناك معايير قائمة ــ بسبب الشيعة ــ من خلال معنى ممزق بالشعور بالذنب .

والأعمال العراقية المتوغلة فى الواقعية ذات ايقاعات تعبر عن يأس داخلى غير محتمل . وهى لا تتراجع أمام البشاعة ولا تغتصبها ومن الصعب أن تظهر الاشياء عادية للواقع الاجتماعى لبلد نام . فهناك نسيج معقد من المشاكل والتناحرات حول الذات الاجتماعية . وفى العراق تجىء علاقة المرء بالكتاب مثل علاقته بالغذاء فشراء الكتب شىء وحياتى عادى . مثل نقل مريض إلى المستشفى والتقاء امرأة وركوب قطار والتخلص من المعتقدات البالية . وقد تبدو بعض هذه الأمور صعبة لكنها غير قاهرة . وفى هذا الجو ظهرت أعمال عبد المالك نورى ، وفؤاد التكرلى وشاكر خزبك ، ومهدى عيسى الصكر رغم لغتهم التى تختلف عن الاصولية . وهى لغة من الصعب نسيانها . لقد قدم هؤلاء أعمالا درامية يصعب تصفيتها من الذاكرة ، ونصوصا قرأناها بعين خاصة .

وفى سوريا كانت النهضة الأدبية موزاية لمثيلتها فى العراق رغم أن الانتاج أقل كثافة . بعض الدراسات حول الالهام الرومانسى وقد شخصت الفترة ما بين الحربين خاصة فى عام ١٩٤٠ من خلال أسماء مثل فؤاد الشايب ، وليلى ديراى ، وخليل الهنداوى ، وشكيب الجبرق الذين لمعوا فى عالم الأدب . وعلى عكس ما حدث فى العراق ومصر . فان فترة ما بعد الحرب لم تتميز بظهور عدد كبير من المواهب الفذة . وتأسست مدرسة شابة . واستطاعت أن تمثل نموذجا واضحا لدى كل من فارس زرزور ، وزكريا تامر من خلال كتاباتهم ذوات النزعة السيريالية . بينما كشف عبد السلام العجيلى عن كاتب من طراز آخر . فقد خلق هذا الكاتب لغته التى مكنته من أحداث حالة « تجاوزية » . استطاعت معالجة القضايا التى تناولتها . وفى نفس الوقت فقد غاص ــ باشعاره المجنونة ــ فى عوالم أشبه بالشرنقة السحرية كما فعل ذلك مع أبطاله فى نصوصه الأدبية .

فى لبنان تغير الوضع الأدبى ، مثلما تغيرت الحدود الجغرافية ، كل من التكوين الاجتماعى والوضع الاقتصادى من خلال مليون ونصف نسمة شكلوا شعب هذا البلد الذى لم يعرف معايير الخوف التى سيطرت فى مصر والعراق . وقد اتجه تمردهم ضد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية . ودون أى التزام خاص . فالشاعر جبران قد أعترض على المعتقدات الخرافية لمواطنيه فى بداية القرن . رغم أن هذا بدا ضد الطقوس البطريركية واخلاق الماضى التى تكشفها اليوم الكاتبة ليلى بعلبكى فى أعمالها .

ولم يأخذ رد الفعل تجاه القديم نفس الشكل الذى حدث فى مصر والعراق . فقد أرقت مشكلة العدالة الكتاب اللبنانيين أقل من مشكلة الحرية وفيما يتعلق بالواقعية المتنامية فقد وجهوا خطواتهم ناحية الانفتاح الاخلاقى أكثر .

من ناحية أخرى . فالسعادة هنا ذات مفهوم ايجابى مرتبطة بالمعنى العميق لطبيعة ليست استشارية فقط ولكنها حماسية . فقد اختار المؤلفون اللبنانيون أرض الوطن ليضعوا كتاباتهم فى أطارها وعن هذا

الوطن صاغ جبران رومانسيته التصوفية ، وبرزت وجودية جميل جبر ، وسهيل أدريس ، متناغمة مع الافاق المضيئة وغابات أشجار الأرز القصيرة . ومنذ أن خفت وطأة المعاناة اليومية ومتاعب الحياة ظهرت تباعا مشاكل الوجود ، وما تتبعها من معاناة . وأصبحت الأغراءات والحسية ، وقبول العلاقات الإجتماعية ، والإغراءات الابيقورية الريفية بمثابة علاج ممنوح للاثرياء والفقراء على السواء . ويشارك فيه رجال الفكر بكل ما لديهم من مقدرة .

أما اطراف العالم العربى ، فى شمال أفريقيا ، فقد شهدت ظروفا مختلفة وتطورات مغايرة فيما يتعلق بالنص الرومانسى . ففى المغرب ومن بين الكتاب الذين ارتبطوا بالتقاليد الكلاسيكية ظهر بعض الشباب الذين اجتهدوا من أجل ايجاد تعبير أكثر حداثة . وفى الجزائر رسمت اللغة الفرنسية لنفسها مواهب أكثر بريقا . فى أطار بانورامى مزدوج اللغة يعكس لوحة كاملة عن التطور الأدبى الجزائرى أما رؤية الفرنسيين فقد استدعت وجود جزائريين تنقصهم علاقة شاعرية مع الطبيعة ومنهم على الدواجى وبشير خريف وهو مؤلف عكس بكل امانة السمات الخاصة للمجتمع الفرنسى داخل الجزائر .

وفيما يتعلق بشأن رأينا فى المضمون فاننا نؤكد بانوراما الأدب العربى فى القرن العشرين قد تعددت فى أشكالها داخل البلاد العربية . من حيث المعمار الفنى للهويات القومية العديدة . وهذا الأدب هو أحد الأدب الشابة فى العالم الذى يقدم — من واقع الغرب — الوجه المزدوج الذى تغذى من ثديين متباينين . ومن خلال هذا الاختلاف عكست المرأة واقعا مختلفا وعبرت عن العناصر الاجتماعية الأقوى تباينا من غالبية كتاب العالم الغربى . مما شكل ظاهرة فى حد ذاتها لا يمكن ابدا فهمها الا فى اطار الظروف الاجتماعية للعالم الثالث .

وقد شكلت النهضه الأدبية التى حاولنا أن نلقى عليها نظرة قريبة بعدا تاريخيا لمختلف البلاد واللغات العربية وساعدت على ظهور الشخصية القومية والثقافية لكل منها . مما أدى بهذا العالم الى أن يخطو خطوة تلو الأخرى نحو القارىء المحلى . ثم إلى القارىء العربى وأخيرا الى قارىء عالمى

هذا المقال عبارة عن مقدمة لكتاب ضخم يحمل عنوان
ANTHOLOGIG DE LA LITIERATURE ARABE CONTEMPORAINE PAR RAOUL MAKARIOUS, EDITION DU SEUIL 1970A

ويتضمن هذا الكتاب ترجمة لنصوص عديدة من الأدب العربى الحديث من بدايات القرن وحتى عام ١٩٧٠ . وقد قدم لهذا الكتاب مقدمة بالغة الأهمية المستشرق جاك بيرك . كما أن مؤلف الكتاب راؤول مكاريوس قد كتب مقدمة أخرى نترجمها هنا كاملة عدا الجزء الذى تحدث فيه عن مصاعب الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة الفرنسية . والاصطلاحات التى يستخدمها عند الترجمة . . وما إلى ذلك . . وقد قدم دراسة صعبة ليس فقط عن الرواية العربية فى مصر — بل عن الرواية العربية . . ويعتبر هذا الكتاب حتى الآن — أهم مرجع باللغة الفرنسية عن الأدب العربى الحديث .

مسرحية ابو نضارة وبعض القضايا المسرحية

أبو نضارة
كتاب : محمد ابو العلا السلامونى
تقديم : د . مصطفى يوسف منصور

يحظى المسرح المصرى الحديث بإهتمام متزايد من الباحثين ؛ وقد إنتقل هذا الإهتمام من مجال البحث الأكاديمى إلى مجال التناول الدرامى . وفى هذا العام صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عمل مسرحى جديد يحمل إسم « أبو نضارة » من تأليف محمد أبو العلا السلامونى . ومما لا شك فيه أن ذلك الإهتمام سوف يساعدنا فى فهم هذا المسرح ، وفى معرفة القوانين التى حكمت حركته التاريخية مما يفيدنا فى فهم هويتنا الثقافية ، وتحقيق التواصل التاريخى بين الماضى والحاضر لتشكيل المستقبل .

والمسرحية التى بين أيدينا تحمل أسماء الشهرة لرائد مسرحنا الحديث « يعقوب صنوع » [١٨٣٩ - ١٩١٢] ، وهو أيضاً إسم للعديد من الصحف التى أصدرها صنوع فى مصر وباريس ، حيث أنه لم يكن فقط رجل مسرح وإنما كان أيضاً صحفيا ومناضلاً سياسيا .

وقد حدد لنا المؤلف منذ بداية المسرحية الهدف والمصدر وذلك على لسان « حسن » أحد أعضاء فرقة صنوع المسرحية : « . . نقدم لكم الآن موجزاً لقصة تأسيس أول مسرح شعبى فى مصر المحروسة على لسان أستاذنا ومؤسس مسرحنا أبو نضاره . . وكان ذلك فى محاضرة شاملة دعته إلى إلقائها جمعية تعاون الأفكار فى باريس . . » (المسرحية ص ١١]وهذه المحاضرة ترجع إلى عام ١٩٠٢ وقد نشرها أبو نضاره فى كتابه « حياتى شعراً ومسرحى نثراً » الصادر فى باريس عام ١٩١٢ .

تتكون المسرحية من فصلين ، وكل فصل يشتمل على فترة زمنية من عمر هذا المسرح ومن نشاط هذا الرجل . يختص الفصل الأول بفترة عمل المسرح من عام ١٨٧٠ إلى عام ١٨٧٢ . والفصل الثانى يختص بالفترة التالية منذ إغلاق المسرح وحتى نفى الرجل إلى باريس ، وزمن المسرحية عامة هو عصر الخديوى إسماعيل .

وإذا كان الكاتب المسرحى ليس مؤرخاً وإنما هو يعالج الماضى فى ضوء الحاضر فإن ذلك يتضح فى الطرح الفكرى للمسرحية حيث الموضوع الرئيسى لها هو علاقة الفنان بالسلطة الحاكمة ويرتبط بهذا الموضوع عدة قضايا مثل الديموقراطية ، مسؤولية الفنان ودوره فى المجتمع ، الرجعيه والثقافة ، ومن الطبيعى فهذه القضايا مهمة ومعاصرة .

وإذا كان الكاتب يعتمد فى مسرحية على أحداث حقيقية خاصة بالمسرح المصرى الحديث وخاصة بعصر الخديوى فى هذه الفترة ؛ فإنه بذلك قد كتب مسرحية « شبه تسجيلية » حيث أتى فى مسرحية بأحداث وشخصيات وتواريخ خاصة بمسرح « أبو نضارة » وأيضاً خاصة بالخديوى ورجاله إضافة إلى ما يتصل بالقوى الوطنية ، وهو أيضاً أضاف من ثقافته حيث أعاد صياغة بعض المواقف . وعلى هذا فإن الذى إستوقفنا أمام هذا النص قضيتان : الأولى العلاقة بين المسرحية ومصدرها والثانية الصياغة الدرامية .

يستخدم المؤلف فى بداية المسرحية جوق أبو نضاره الذى يتكون من « حسن » - « حبيب » - « عبد الخالق » . « ليزه » - « ماتيلده » ويضيف أسماء أخرى لم تكن أصلاً فى هذا الجوق ، وأيضاً غير من نوعية الأدوار التى اشتهر بها الممثلون أصلاً والتى ذكرها صنوع فى مسرحيته « موليير مصر وما يقاسيه » ، فعلى سبيل المثال نجد الممثل « فكرى » لم يكن موجوداً فى هذا الجوق ويذكر المؤلف أنه « لعيب مشهور فى تقليد الفلاحين » بينما لدى صنوع نجد أن الممثل « مترى » هو المقصود بهذا وهو ما حذفه المؤلف . ويقدم ما تيلده على أنها « اللعيبة العجيبة فى تقليد الخاطبة الدلالة . . » والممثلة الأخرى « ليزه » على أنها « اللعيبة البهية فى تقليد البنت العصرية . . » بينما هى أصلاً لم يحددهما أبو نضاره بنمط معين فيذكر فى مسرحيته « موليير مصر . . » أنهما ممثلتا الفرقة وحسب . وهذا التصرف من الكاتب قد يكون مقبولاً لو أنه وظف داخل المسرحية وبذلك يكون له ما يبرره . وهذا التصرف يوحى لنا بمفهوم شائع فى أن كل الشخصيات التى قدمها هذا المسرح هى أنماط وأن الممثلين يتخصص كل واحد منهم فى نمط معين ، وهذا المفهوم يستحق وقفة . إن مسرحيات صنوع التى وصلت إلينا ويحددها سبع مسرحيات مليئة بالشخصيات المسرحية الناضجة التى تبتعد عن السطحية والتنميط والتى هى متنوعة ومتميزة مثل « صابحة » ، « أبو ريده » ، « إبراهيم » ، « مريم » ، « عديله » . وهى شخصيات تتطلب من الممثل التحرر من النمطية وأن يكون قادراً على أداء شخصيات مختلفة فى مسرحيات مختلفة خاصة وأن أبو نضاره كان يقدم فى الحفلة الواحدة مسرحيتين أو أكثر وأن فرقته كانت تتكون من عشرة ممثلين .

والكاتب المسرحى هنا يتأثر بالموقف الدرامى فى مسرحية « موليير مصر وما يقاسيه » حيث يبدأ مسرحيته بموقف تمرد الممثلين على أبو نضاره لرغبتهم فى تحديد مرتبات لهم ؛ لكن هذا الموقف لا يلبث أن يختفى ليتحول إلى حادثة ثانوية تنتهى بمجرد أن تصل دعوة من الخديوى لفرقة أبو نضارة كى تقدم أعمالها على مسرح قصر النيل ، ويذكر الكاتب أن هذا قد تم تحديداً فى عام ١٨٧٢ . وهنا نجد إبهاماً تاريخياً يؤثر على فهمنا لحقيقة هذا المسرح وحقيقة تطوره ؛ فالمشكلة المالية التى واجهت « أبو نضارة » وتمرد الممثلين عليه كان عام ١٨٧٢ وهذا ما تشير إليه مسرحية « موليير مصر . . » بينما الدعوة التى وجهها الخديوى كانت بعد إفتتاح مسرح صنوع بأربعة أشهر . إن هذا الإبهام فى عمل تسجيلى يهتم بذكر التواريخ هو تجاهل لعنصر الزمن سيكون له أثره السلبى على فهم كيفية العلاقة بين « أبو نضاره » والخديوى أو بمعنى آخر العلاقة بين الفنان والسلطة .

والمؤلف يعطى حلاً لموقف تمرد الممثلين فى صورة إقتراح من الممثل « حسن » ، وذلك إذا رفضت الممثلتان « ماتيلدة » ، و« ليزه » العمل فى الفرقة فإن الممثلين الرجال سيؤدون الأدوار النسائية ، وهذا الحل نجده مختلفاً عن الحل المطروح فى مسرحية « موليير مصر وما يقاسيه » والذى يأتى على لسان « أسطفان » أحد أعضاء فرقة صنوع بقوله :

« يامترى دول الجماعة فاكرين ، إن فى مصر مافيش غيرهم لعيبين . مترى وأنا وحبيب وجدنا اليومين دول عشرين لعيب من أولاد البلد اللطاف ما بقى من تهديدهم ده ما حدش فينا يخاف . والموسيو جمس، بكلمتين لباشا من أصحابه يتحصل على جاريتين . . جاريتين من البيض اياهم الجمالات اللى يقروا ويكتبوا ويحفظوا أصعب الروايات » [يعقوب صنوع - مسرحيات : دار الثقافة ، بيروت عام ١٩٦٣ ص ٢٠٤]

إن الأمر هنا مختلف فالثابت تاريخيا أن أبو نضاره إستخدم صلة التنكر مرة واحدة فى أول عمل مسرحى له وهو أوبريت « راستور وشيخ البلد والقواص » ؛ كما أنه بعد ذلك ضم إلى فرقته الفتاتين « ماتيلده » و « ليزه » وذلك لأنه كان يريد أن يكون مسرحه شبيهاً بالمسرح الأوربى الحديث فى تقنيته وجمالياته ، وأن يبتعد بذلك عن تقنيات المسرح الشعبى ، لهذا رأى أن حيلة التنكر بهذه الصورة كحل لمشكلة عدم توافر العنصر النسائى - منقصة لمسرحه . وفى إعتقادى أن المؤلف هنا يصدر رأيه فى مسرح أبو نضاره عن فكرة مساواته مساواة طلقة بالمسرح الشعبى وهذه الفكرة لا توضح لنا مدى تطور مسرح أبو نضاره وأيضاً مدى تميزه عن العروض المسرحية الشعبية مثل عروض أولاد رابيه والمحبظين .

وعندما يقدم المؤلف نموذجين مسرحين يمثلان أعمال أبو نضاره التى قدمها أمام الخديوى فى قصر النيل فإنه يختار مشهداً من مسرحية « غندور مصر » ومشهداً آخر من مسرحية « مأساة ليلى » . وهذا خطأ تاريخى لأن ما قدمه صنوع فى هذه الحفلة كان ثلاث مسرحيات جديدة هى « البنت العصرية » ، « غندور مصر » و « الضرتين » . إضافة إلى مسرحيته الأولى

« راستور وشيخ البلد والقواص » . كما أن مسرحية « مأساة ليلى » ليست من تأليف صنوع وإنما من تأليف أحد شباب الأزهر هو الشيخ محمد عبد الفتاح . إضافة إلى ذلك فإن هذين النموذجين لا يمثلان مسرح أبو نضارة ولا يعكسان وطنيته ودوره كفنان ملتزم وهنك فى المسرحيات السابق ذكرها نماذج أفضل خاصة « الضرتين » التى تمثل أول إصطدام حاد بين « أبو نضاره » و « الخديوى » وهذا الاصطدام له طابعه الدرامى والفكرى الذى يتصل إتصالاً وثيقاً بقضية المؤلف الأساسية .

وعندما يختار المؤلف نماذج أخرى من مسرحيات أبو نضارة التى قدمها فى مسرحه أمام الجمهور بعد لقائه بالخديوى ؛ فإن هذه النماذج هى « ملعوب القرداتى » و « ملعوب . . جلسة سرية فى جمعية الطراطير المشهورة بالضحك على دقون العالم » ومسرحية « الوطن والحرية » . والنموذجان الأول والثانى لم يقدمهما أبو نضارة على مسرحه فى هذه الفترة وإنما قدم المسرحية الثالثة والتى لم يصل إلينا نصها . فمسرحية « القرداتى » تمثل أول دراما سياسية يكتبها صنوع تتناول مشكلة الحاكم والمحكوم وقد نشرها فى صحيفته « أبو نضارة » عدد (٤) الأربعاء ١٤ ربيع ١٢٩٥ هـ (١٨٧٨ م) . كما أن « ملعوب . . جلسه سريه . . » ليس مسرحية وإنما هى محاورة نشرها صنوع فى صحيفته بعد نفيه فى ١٥ أيلول « سبتمبر » ١٨٧٨ .

وفى الفصل الثانى يتعرض المؤلف لعلاقة « أبو نضاره » بالخديوى بعد إغلاق مسرحه ، وذلك بتقديم محاولة إغتيال رجال الخديوى لصنوع نتيجة نشاطه السياسى والصحفى ومحاولة الخديوى إقناع أبو نضاره بالعدول عن هذا النشاط وأن يعيد فتح مسرحه كنوع من الرشوة وينتهى الفصل بنفى صنوع . إن المؤلف فى هذا الفصل يعرض أحداث الفترة التى تقع بعد إغلاق المسرح وحتى النفى . والمؤلف يملأ هذه الفترة بمشهد من إبتكاره وهذا شىء فى حد ذاته يمثل محاولة طيبة حيث يسعى إلى تقديم تفسير للقاء أبو نضارة بالخديوى مرة ثانية بعد محاولة الإغتيال الفاشلة . .

حسن : سيداتى آنساتى سادتى . . الغريب بعد ما فشلت المحاولة للتخلص من أبو نضارة . . فوجئنا بالخديوى يطلب مقابلة الأستاذ أبو نضاره . . ياترى إيه العبارة ؟
[المسرحية ص ١١٤]

إن المؤلف يرى أن هذه الدعوة من الخديوى لأبى نظاره كانت بهدف الضغط على « أبو نضاره » كى يترك النشاط الصحفى وأن يعيد فتح مسرحه . وهنا نجد مفهوم الخديوى عن الصحافة والمسرح ومدى تأثيرهما يتضح كالآتى :

أبو نضارة : أنا بحقق المسرح من خلال الصحافة . . أكيد حضرتك قريت المحاورات واللعبات التياترية فى مجلة أبو نضارة .

خيرى : ياعزيزى الصحافة حاجة والمسرح حاجة تانيه . . المسرح فيه مجال للتأثير بشكل مباشر على الجماهير . . لكن الصحافة وخصوصاً فى مصر وبلاد الشرق عموماً اللى نسبة الأمية فيها هائلة . . مجال تأثير الصحافة فيها ضئيل . . لأن تأثيرها مقصور على فئة المتعلمين وبس . .
[المسرحية ص ١١٨]

إذا كان المسرح - كما يرى خيرى باشا ممثل وجهة نظر الحكومة - دوره أخطر وتأثيره أكبر من الصحافة ، فلماذا يبحث الخديوى هذا الأمر مع أبو نضاره محاولاً تحويله عن الصحافة مستخدماً فى ذلك كل الوسائل الشريفة والغير شريفه ؟! هل الإجابة تتمثل فى أن الخديوى - كما يرى المؤلف - يستخدم هذا المسرح كديكور تشبها بالملك لويس الرابع عشر . وإذا كان صنوع له موقف رأيناه فى الفصل الأول بالنسبة للمسرح ودوره فى المجتمع وقد رفض سابقاً رأى الخديوى وإرادته فلماذا يعيد علينا المؤلف نفس الموقف دون تقديم شىء جديد أو إلقاء ضوء جديد على طبيعة العلاقة بين الفنان والسلطة . وفى هذا الفصل نجد أبو نضاره يقف ضد الخديوى موقفاً صلباً ولا يستطيع الخديوى فعل شىء حياله مع أن هذا الخديوى قد قتل فى المسرحية وزير ماليته فما سر هذا ؟ إن المؤلف لا يقدم مبرراً لهذه القوة الجبارة ، ولكن التاريخ يجيب على ذلك موضحاً أن « أبو نضاره » كان يتمتع بالحماية الأجنبية وهى التى أكسبته تلك القوة وهى التى حالت دون أن يفتك الخديوى به علناً ولم يملك سوى نفيه .

ويقدم المؤلف مفهوماً عن مسرح أبو نضارة يتبلور فى الآتى :

خيرى : أنت مش سبق قلت لى أن ماشى على طريقة تياترو الديلارق والتشخيصى الفورى . .

أبو نضارة : ده كان زمان ياخيرى باشا . .
[ص ١٢١]

هل كان مسرح أبو نضارة يتبع أسلوب الكوميديا دى لارق الإيطالية ؟ وهل كان يقوم على الارتجال ؟ . . إن هذا المفهوم يلغى دور صنوع ككاتب مسرحى مع أنه كتب ٣٢ مسرحية وصل إلينا منها سبع مسرحيات كاملة ، كما أنه كمخرج قدم مسرحيات لمؤلفين آخرين أو مسرحيات قام بترجمتها فإذا ما سار على نهج الكوميديا دى لارق فإن ذلك يلغى دوره ككاتب مسرحى ويلغى أيضاً دور النص المسرحى فى مسرحه . إن صنوع كان ينتهج أسلوب المسرحى الأوروبى الحديث فى إلتزام الممثلين بالنص الدرامى المكتوب .

ومن ناحية أخرى هل وجد فى مسرحه إرتجال ؟ . . إن الإرتجال كان موجوداً بدليل الإشارات الواردة فى المحاضرة السابق الإشارة اليها والتى هى مصدر المسرحية حيث تشير إلى أن « أبو نضارة » كان يختبىء وراء الكواليس ليلقن ممثليه بعض الردود على المشاهدين وذلك أثناء العروض ، لكن هذا كان أمراً إستثنائياً لا يشكل أساس وقاعدة هذا المسرح . لقد كان الأساس هو النص المسرحى الذى يلتزم الممثلون بحفظ أدوارهم وأدائها لها نجد فى هذه المحاضرة تتكرز كلمة « حفظ » الممثل لدوره فى أكثر من موضع . يقول صنوع عن أول عرض مسرحى له بعد حصوله على الإذن من الخديوى بتقديم هذا العمل « فدفعتهم إلى حفظ أدوارهم عن ظهر قلب . . » وأيضاً يقول : « ولم يكن هناك بد من تأليف فرقة للتمثيل بمعنى الكلمة ، وتشمل إلى جانب عنصر الرجال ممثلات من جنس النساء لا ذكوراً متنكرين . وقد تم ذلك عندما أعدت تمثيل الأوبريت الصغيرة التى أعجبت الجمهور ، فقد أسعدنى الحظ بالعثور على فتاتين فقيرتين ، ولكنهما فاضلتان جداً فى أقل من شهر تعلمتا القراءة ، ولم تجد صعوبة فى حفظ الأدوار الصغيرة التى كنت أتعمد إنشاءها لهما فى رواياتى .

وكان لظهورهما على المسرح رنة عظيمة ، وإستقبلهما الجمهور بتصفيق شديد ،

وحياهما تحية حارة ، مما دعاهما إلى مواصلة التمثيل ، وحفظ أدوار أطول وأهم . . » .

مما سبق يمكن القول بأن الممثل كان يلتزم بالدور المسرحى وكان يتماثل فى ذلك مع الممثل فى أوربا فى القرن الـ ١٩ حيث إنتهى عصر الارتجال ، وإنتهت الكوميديا المرتجلة « الكوميديا دى لارتى » الإيطالية منذ القرن الـ ١٨ . إن صنوع لم ينفصل عن المسرح الأوربى الحديث فى تقنياته وجمالياته لكن ما ظهر فى مسرحه من آثار للإرتجال فمرجعه غالباً إلى طبيعة الجمهور نفسه . ذلك الجمهور كان يجذب الممثل إلى الإرتجال كاسراً الحائط الرابع ومتبادلاً الحوار التلقائى مع الممثل ودافعاً إياه إلى التشخيص الفورى ، وذلك لأن الجمهور كان قد تربى طوال عهود طويلة على تقاليد الفرجة الشعبية فى المسرح الشعبى الذى كان أساسه الإرتجال وكان يقوم على أسلوب التشخيص ، وكانت العلاقة بين الممثل والجمهور علاقة حميمة قوية .

ومن ناحية أخرى ، لو أن مسرح أبو نضارة قائم على الإرتجال فإن هذا يثير سؤالاً : لماذا لم يلجأ أبو نضارة عند تأسيس مسرحه إلى تكوين فرقته من الممثلين الشعبيين ولجأ إلى شباب مثقف متعلم هم تلامذته فى مدرسة المهندسخانة ؟ ولماذا حرص على تعليم الفتاتين « ماتيلده » و « ليزه » القراءة ومحو أميتها ؟ . أليس ذلك حرصاً من صنوع على أن يكون لديه ممثلاً جديداً يختلف عن الممثل الشعبى فى فهم الدور المسرحى وفى أسلوب التمثيل وفى الإلتزام بالنص المكتوب . وبناء على ذلك ، لو كان مسرح أبو نضارة قائماً على الإرتجال لكان الأفضل له والأسهل أن يستعين بالممثل الشعبى الذى تربى على أسلوب الإرتجال والذى لا يعبأ كثيراً أو قليلاً بالنص المكتوب . وبذلك يمكن القول بأنه إذا كان الإرتجال فى المسرح الشعبى يمثل السمة الأساسية فإنه فى مسرح أبو نضاره يمثل سمة ثانوية .

وإذا ما إنتقلنا إلى الصياغة الدرامية فإن الصراع الدرامى فى المسرحية يتمثل فى العلاقة بين السلطة الحاكمة (الخديوى) والفنان (أبو نضاره) . وهذا الصراع يتجسد من خلال أنماط وليس شخصيات درامية لها أبعادها المتكاملة ، وإنما هى أفكار مجردة تنطق بها الشخوص على وتيرة واحدة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ، دون أن نتبين تحولاً فى المواقف أو كشفاً عن هذا التحول ؛ فالعلاقة محدده والنتائج منذ البداية معروفة . حتى القوى الوطنية الثورية التى تتمثل فى الأفغانى ومحمد عبده والنديم لا يصدر عنها سوى الكلمات النارية التى تفوح منها رائحة الإرهاب الدينى والحل المسلح والتعصب ، دون إعطاء علاقات مجسدة من خلال فعل درامى . . أيضاً دون وجود تباين فى المواقف والسلوكيات والأفكار بين أعضاء القوى الوطنية ، وهذا كله لا يعطى الفرصة للمتلقى بالتفاعل معها وأخذ موقف منها بالرفض أو التأييد . ولقد انعكس هذا كله بالتالى على طبيعة الحبكة الدرامية وتنظيمها فهى مفككة وفى الإمكان حذف أجزاء من المسرحية دون أن يتأثر البناء فى شىء ؛ فهنا البناء حواديتى كبناء الحدوته مع وجود تفريعات كثيره تعمل على التشتيت وليس التركيز والتكثيف .

كما أن المسرحية تمتلىء بالمواقف المفتعلة التى يقف المرء أمامها دون قبولها منطقياً لعدم توفر المبرر الدرامى المقنع ، فمثلاً نجد أن « خيرى باشا » رئيس تشريفات الخديوى إسماعيل - أو كما قال المؤلف « كبير أمناء قصر الخديوى » - ينتقد الخديوى نقداً حاداً أكثر من صنوع له كما أنه يكشف الكثير من أسرار القصر . .

خيرى : شوف ياعزيزى أبو نضاره . . أفندينا الخديو مش حاتعرفه إلا لما تشوفه وتعاشره . .

أبو نضارة : أنا شفتة وعاشرته . . كان طول عمره أحلامه عن مصر أحلام عظيمة . . نفسه يخليها قطعة من أوربا . .

خيرى : فى الشكل . . مش المضمون .

[المسرحية ص ٣٦]

وايضا نجد هذا الحوار :

خيرى : أنت لسه شفت حاجة ياعزيزى . . ده خرب ميّزانية البلد . .

أبو نضارة : وازاى واحد زى ده يمسك نظارة المالية . . ؟

خيرى : عشان حضرته أخو الخديو فى الرضاعة . .

أبو نضارة : بتقول إيه . . عشان أخوه فى الرضاعة يبقى ناظر المالية . . ؟

خيرى : أيوه ياسيدى . . رقاه من موظف فى الدائرة السنية . . ومنحه رتبة الباشوية . . وعينه مفتش عام على كل أقاليم القطر . . لغاية ماخلاه ناظر المالية . .

أبو نضارة : عجايب أمال مجلس النواب ما بيحاسبوس ليه . . ؟ سايبه يخرب فى ميزانية البلد ليه . . ؟

خيرى : يحاسب مين ياعزيزى . . انت عارف مشروع الميزانية اللى قدمه للمجلس أعلن فيه إيه . . قال إن قيمة الايرادات زايدة عن المصروفات أكثر من إثنين مليون ونص . . بينما الحقيقة العكس . . المصروفات أكثر من الايرادات بحوالى عشرة مليون . . ؟

أبو نضارة : والخديو يعرف كده . . ؟

خيرى : الا يعرف كل شىء يتم على أيدين الخديو , ,

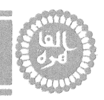
[المسرحية ص ٤٩ ، ٥٠]

فى هذا المشهد الذى يبدو فيه أبو نظارة كتلميذ يتلقى معلومات مباشرة كاشفة عن الخديوى وفساده نجد أنه يدور داخل القصر . وأيضاً نجد الأفغانى ومحمد عبده يظهران فى القصر ويعلنان رغبتهما فى التخلص من الخديوى على مسامع خيرى . أليس فى أقوال خيرى وسلوكه ما يتناقض مع كونه كبير أمناء الخديوى ، وأيضاً يتناقض مع طبيعة ما يدور فى القصور من دسائس ووشاية ، وهذا يكون مقبولاً لو أن خيرى يقف فى صفوف القوى الوطنية لكن هذا لم يظهر بوضوح .

لقد كان الهدف لدى الكاتب فى كل موضع الكشف بصورة مباشرة وعن طريق الحوار المباشر التقريرى الإخبارى عن الأفكار ، التى يقدمها صورة معلومات يتلقاها المتلقى وكأنه تلميذ فى فصل دراسى وبصورة لا تدعوه إلى تأمل المادة المعروضة من خلال فعل درامى مجسد بشخصيات حية وليس عن طريق المناظرات الفكرية المجردة .

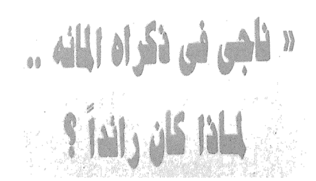
وفى نهاية المسرحيةتودع الفرقة مؤسسها أبو نضارة الذاهب إلى منفاه فى بكائية ورثاء يستدر منا الدموع . وكنا نأمل أن يقدم لنا المؤلف أبو نضارة ومسرحياته الحقيقة وعلاقته بالأفغانى ومحمد عبده ، وأيضاً علاقته بالشعب قبل وبعد النفى إلى باريس حيث عاش فى المنفى من عام ١٨٧٨ حتى وفاته عام ١٩١٢ .

إن تاريخ أبو نضارة يتشكل من أحداث ولحظات كان من الممكن أن يستثمرها المؤلف خيراً من هذا وبدقة أكبر تنعكس على الصياغة الإبداعية وتكسبها فضلاً وقوة . . وهذا ما نأمله فى مرحلة أخرى من الإبداع فى تناول هذا الزجل درامياً ◆









وجيه وهبة

يعتبر ناجى من أهم الرواد القلائل . الذين قامت على أكتافهم النهضة الفنية فى مصر . فى النصف الأول من القرن العشرين ، ذلك بعد موات دام مئات السنين ، تعاقب على مصر خلالها ، غزاه ومحتلين عبثوا برصيدها الحضارى القديم بمختلف جوانبه ومظاهرة ، وشوهوا بنيتها الفكرية ، وإنقرضت فى ظلهم فنون النحت والتصوير ، ولم يعد هناك من الفنون ، سوى القليل الذى لا يذكر ، والذى توالى ظهوره على فترات متباعدة ، مثل الوحدات الزخرفية على المنسوجات الطولونية : ومثل بعض الجداريات فى العصور الفاطمية والتى تمثل حياة الخاصة من الناس فى مجالس الرقص والطرب ، ومناظر الصيد والأسفار ، بالإضافة إلى الصور التى كانت تزين الكتب فى الدوله المملوكيه ، وكان هناك أيضاً إزدهار لبعض الحرف الفنية الدقيقة . التى كانت تصنع من أجل الطبقة الميسورة الحال . وظلت مصر ، زمناً طويلاً لا يمارس فيها تلك الأنواع من التعبيرات الفنية (النحت والتصوير) ، حتى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر وبعد مجىء « بونابرت » وحملته العلمية والفنانين المستشرقين أمثال « راجو » RIGAULT و « فرومنتان » FROMENTIN و « برنارد » BERNARD و « السان سميونيين » -SAINT — SIMO NIENE وغيرهم

فى ذلك العهد ـ عهد أسرة محمد على خلال القرن التاسع عشر ـ كانت هناك بوادر متنامية لتشجيع إزدهار الفنون ، ومنها بالطبع فن التصوير ، ولكن كان ذلك دائماً لصالح الخاصة من الناس ، داخل جدران قصورها ، ومتمثلاً فى صور شخصية أكاديمية أو مناظر وصفية ، كما كانت هناك محاولات من بعض الهواه من أبناء الخاصه لتعلم الفن على أيدى الفنانين الأجانب ، ثم كان أول معرضاً عاماً للرسم والتصوير لهؤلاء لفنانين الأجانب عام ١٨٩١ ، بدار الأوبرا المصرية ، ومع تزايد الإهتمام بدور الفن فى المجتمع ، تأسست مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩٠٨ تحت إدارة أجنبية وأساتذة أجانب ، مثل « فورتشيلا » -FOR CELLA الذى كان مشرفاً على قسم التصوير ، و « لابلان » LAPLANE الذى كان مشرفاً على قسم النحت . فى ظل تلك الظروف كان ميلاد « محمد موسى ناجى » « ٢٧ يناير ١٨٨٨ محرم بك ـ الإسكندرية ـ ٥ إبريل ١٩٥٦ ـ بمرسمه بالقرب من أهرام الجيزة » ، إبن طبقة ميسورة الحال ـ تعادل البرجوازية الأوروبية ـ لعب بعض أبنائها دوراً أساسياً فى حركة التحرر الوطنى والتنوير الفكرى فى مصر ، كما فعل ذلك بعض أبناء الطبقة البرجوازية فى أوروبا ، شرقاً وغرباً .



وبعد أن أنهى ناجى دراسته الثانوية فى المدرسة السويسريه بالأسكندرية عام ١٩٠٦ ، تلقى بعض دروس التصوير على يد المصور الإيطالى « بيانولى » PIANOLI (هذا الذى نجد له صوره زيتيه شخصيه رسمها « ناجى » وتوجد فى متحف ناجى بالهرم بجوار عده صور شخصيه أخرى رسمها « ناجى » ولعل أشهرها صورة الكاتبه الفرنسية « جولييت آدم » المعروفة « بالأم الروحية » « لمصطفى كامل » التى ألتقى بها « ناجى فى فرنسا » .

ثم سافر « ناجى » ليدرس القانون والإقتصاد السياسى فى « ليون » بفرنسا ، وأنهى دراسته عام ١٩١٠ ، ليواصل دراسته للفن فى « فلورنسا » بإيطاليا . حتى عام ١٩١٤ ويعود « ناجى » من عاصمة عصر النهضة الأوروبيه بفخامتها وعظمتها ، إلى مرسمه الذى إختاره فى حى القلعه « درب اللبانه » بالقاهرة ، حيث عبق الحياة الشعبيه وبساطتها . ويسافر « ناجى » إلى جنوب مصر فى محاولة للتواصل مع فكر وفن وأساطير المصرى القديم ، ثم مره أخرى يسافر إلى فرنسا ويقيم بقرية « جيفرنى » GIVERNY عام ١٩١٨ حيث يتعرف على رائد الإنطباعية وقطبها الأكبر « مونيه » MONET ، وإن يتضح لنا فيما بعد ، ومن خلال أعماله ، أنه قد تأثر « بما بعد الإنطباعية » POST — IMPRSSIONISM بالرغم من إقترابه من « مونيه » الذى مات على دين الإنطباعية ، مخلصاً لها حتى النهاية . وتفتح وعى « ناجى » الفنى ، وبدأت تتضح رؤياه وريادته ، مع نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية العقد الثالث من هذا القرن ، حين بدأت تظهر أو تغييرات مصريه خالصه بيد فنانين مصريين - سواء من تعلم منهم فى مدرسة الفنون الجميلة ، أو فى مكان آخر ، هؤلاء هم من نسميهم بالجيل الأول للرواد ، أمثال ، « ناجى » و « مختار » و « راغب عياد » و « يوسف كامل » و « محمود سعيد » وغيرهم ، هؤلاء الذى كان « ناجى » أكبرهم سناً ومن أوسعهم ثقافة وأكثرهم ترحالاً ، سواء أكان ترحالاً بحكم عمله الرسمى كأحد أعضاء السلك السياسى ، أو كان ترحالاً للسعى وراء المزيد من الخبرات . ومع اختلاف طريقة وأسلوب كل فنان - من أبناء هذا الجيل الأول من الرواد ، فى تعبيره الفنى ، فإن المناخ السياسى والإجتماعى والثقافى لتلك الفترة - والذى من أهم معالمه ثوره ١٩١٩ - قد إنعكس بوضوح شديد فى أعمال - إثنين فقط من أبناء هذا الجيل ، هما « مختار » صاحب تمثال « نهضة مصر » و « ناجى » صاحب لوحة « موكب إيزيس » والتى تسمى أيضاً « نهضة مصر » والتى عرضت فى صالون باريس عام ١٩٢٠ ، ثم أقتنيت فيما بعد لتوضع فى مجلس الشيوخ ، وهى الآن موجوده بأبعاده العرضيه (١,٥ متر × ٤ أمتار) بمجلس الشعب .

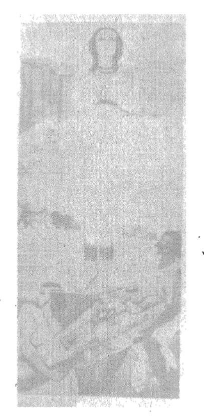
كانت الحياة الثقافية فى مصر ، فى النصف الأول من القرن العشرين تموج بمختلف التيارات الفكرية ، كرد فعل





للإحتكاك المباشر والغير مباشر ـ منذ حمله « بونابرت » ـ لكثير من المصريين بالجانب المضىء لثقافة الغرب فى تلك الأونه ، وإتفق الجميع على أهمية التحرر الوطنى ، وإختلف الكثيرون حول مفهوم « الهوية المصرية » فهى تاره فرعونيه . . لابل إسلامية . . بل بحر متوسطيه . . قبطيه . . أفريقيه . . عربيه . . بل هو تواصل وتعانق كل ذلك ، أو بعض منه « فى تجريدات هلامية » . ولم يكن « ناجى » فى معزل عن هذا المناخ العامر بالمد الوطنى التحررى من ناحية ، والتنوع الثرى فى قضايا المجتمع الفكرية بعد عصور ظلام طويله من ناحية أخرى . لم يتقوقع « ناجى » داخل ذاته مكتفياً برسم الحسناوات وأطباق الفاكهة والطبيعة الساكنة » بل عبر بالكلمه وبالصورة عن شواغله الفنية والفكرية وقضايا مجتمعه ، وحاول مجتهداً تأصيل الرؤية الفنية للفنان المصرى وربطها بالعصر الحديث ، ولم تكن قضية هذا التأصيل مسألة هينة ، حين يعبر عنها بطريقة تخالف السائد والمألوف فى مصر ، ولا تنسى ـ على سبيل المثال ـ فى تلك الفترة ـ العشرينيات من هذا القرن ـ مالاقاه طه حسين حين أصدر كتابه « الشعر الجاهلى » ، ليعبر عن رؤية مختلفة عن تلك الرؤية السائدة منذ قرون طويله . وكانت رؤيه ناجى أيضاً تتسم بالجرأة ـ نسبياً ـ فى تلك الأيام فى مصر ، وفى سبيل تأصيل رؤيته الفنية ، إتسع عقل ناجى وذوقه ، لكل الفنون . بدءاً من فنون المصرى القديم ، التى أثرت فيه تأثيراً كبيراً عند مشاهدته لها فى وادى الملوك ومقابر الملكات ، مما أثرى فكرته عن الإستخدام التصويرى للون بكامل تشبعه وتألق إضائته ، وإتسع عقل « ناجى » للفنون التى تلت ذلك ، مثل الأغريقية والرومانية ، مروراً بعصر النهضة ووصلاً لما بعد الإنطباعية و « الأورفية » "ORPHISM" وتأثر « ناجى » بالكثير من الفنانين بدءا بأستاذه فى صباه المبكر بالأسكندرسة « بيانولى » ومروراً بأستاذه المكسيكى فى « فلورنسا » بإيطاليا ، وإنتهاء بالعديد من الأساتذة الفرنسيين ليس أولهم « جوجان » GAUGUIN ولا آخرهم مونية . وبتعدد خبراته وأسفاره بين الشرق والغرب والجنوب والشمال ، فإن ذلك يذكرنا بقول ناقد « التيمز » فى وصف معرض ناجى ، الذى أقيم فى يناير عام ١٩٣٧ « أن فى صور « ناجى » ما يشعر المشاهد بصراع مهم بين الغريزه الوطنية والتدريب الأوروبى » حقاً لم يكن الأمر سهلاً . لقد بدأ « ناجى » فى شبابه المبكر من مرسم إختاره بالقرب من حى القلعة الشعبى فى « درب اللبانه » ، وإنتهت حياته فى رحاب أهرام الفراعنة حيث « متحفه الآن » ، وكانت دعوته الرئيسية طوال حياته على الإهتمام بفنون الفراعنه والفن الشعبى ، وله من الآراء المنشورة والمحاضرات المتعلقه بهذا المجال ، ما هو جدير بالإهتمام ، ولم يقتصر الأمر على مجرد الدعوه ، بل بدأ هو نفسه رائداً صادقاً مع نفسه ، ومستفيداً بأحدث التقنيات والخبرات المكتسبه من الثقافة والفن الأوروبى بلا « شوفونيه » هو جاء ، وبدون إغتراب لا مبرر له ، وكان فنه كما قال د. مانسون MANAON مدير متحف الـ « تيت جاليرى » Tate Gallery « يتعامل مباشرة مع الحياة » . ومع ذكر « التيت جاليرى » بلندن ، لا ننسى ، أن هذا المتحف يضم

بين جدرانه العمل الوحيد لفنان مصرى ، هو لوحة « أحد السعف فى الحبشه » ، التى رسمها « ناجى » أثناء فترة إقامته فى الحبشة بعد إستقالته من العمل بالسلك السياسى فى مطلع الثلاثينيات حيث يعتبر إنتاجه فى تلك الفترة من وجهة نظر الغالبية من المهتمين بفن « ناجى » ـ من أهم وأنضج ما يمثل « ناجى » من أعمال تبرز خصائصه المميزة كمصور . وتلك اللوحة كانت قد وصلت لهذا المتحف عن طريق الإهداء ، إذ أن أحد النواب الإنجليز ، كان قد إشتراها من معرض « ناجى » بلندن عام ١٩٣٧ وأهداها للمتحف ، وهو نفس العام الذى أختير « ناجى » فيه كأول مدير مصرى « لمدرسة الفنون الجميلة العليا » ، وعقب ذلك بعامين ١٩٣٩ مديراً لمتحف الفن الحديث ثم مديراً لأكاديمية الفنون المصرية بروما فى الفترة من « ١٩٤٧ حتى ١٩٥٠ » ـ كما لا ننسى أيضاً مساهمة « ناجى » فى رؤيته الشاملة للأنشطة الفنية والأدبية والعلاقة بينهما وعبر عن إراكه لأهمية هذا العلاقة التكامليه بإنشائه لأتيليه الأسكندرية للفنانين والكتاب عام ١٩٣٥ وأتيليه القاهرة للفنانين والكتاب عام ١٩٥٣ ، ولربما كان مفهوم تلك العلاقة متبلوراً أيضاً بصداقته للكاتب والفنان الفرنسى « أندريه لوت » كان « ناجى » رائداً ، تعددت موضوعاته



وتغيرت تقنياته ولكن دائماً كانت الأهمية عنده . لهيمنة الطابع الملحمى والرؤية الصرحيه الجداريه التى تحتوى مشاهدها ، وللمسة الخشنة الطازجه المليئة بالحيوية بلا إفتعال ، وللتألق اللونى أو « اللون ـ ضوء » وللبناء التكوينى المحكم ، للجرأة الغير مسبوقة فى أختيار الموضوع وطريقة التعبير عنه كما فى لوحه « الغار » ، ولتناسب التقنيه مع الموضوع ، فحينما بتعامل « ناجى » مع لوحات مثل « الشيخ عبد الرسول » و« الجاموسه والفلاح » و« التحطيب » و« الصياد » و« وجوه الفلاحين » فلا توجد هناك رقة مفتعلة ، أو رؤية سياحية ، تساعد على ترويج أو تزييف بضاعه محليه كان « ناجى » رائداً ، وحينما نتكلم عن مفهوم رياده فنان مصرى مثل « ناجى » وأقرانه ، فى تلك الفترة ، فى مجتمع عبر عنه لطفى السيد بقوله « إن المصريين عقولهم تسبق أذواقهم » . فنحن نتكلم عن مفهوم ، هو بالطبع أكثر تركيباً وإختلافاً عن مفهوم الرياده لفنان أوروبى فى نفس الفترة الزمنية ، ويرجع هذا الإختلاف أساساً ، إلى خصوصية الوضع التاريخى والسياسى والثقافى الذى كانت عليه مصر فى تلك الأونة ، ذلك أن ريادة « ناجى » ـ وأقرانه ـ لم تكن فقط تتعلق بتغيير أو تعديل أو تطوير مسار نوع ما من أنواع الفنون ، بل وكانت أيضاً وقبل ذلك ـ إنشاء هذا النوع « التصوير » بريشه مصرية تحاول وصل ما إنقطع من تاريخ الفن المصرى الموغل فى القديم ، دونما تجاهل لروح العصر ، مع إستيعاب لمفاهيمه وتقنياته .

لقد حاول « ناجى » وإجتهد أن يكون نفسه ، ولتكون نفسه لأهل وطنه ، وتعددت أسفاره وخبراته وصعد إلى قمم الحضاره الأوروبية فى عصره ، ليتعلم منها المزيد من الخبرات ، ولكنه كان دائماً يكرس تلك الخبرات فى محاولاته المصرية ، فهو كما قال بدر الدين أبو غازى ـ الذى إعتمدنا كثيراً فى مقالنا هذا على ما كتبه عنه « ناجى » ـ « لقد خلق ناجى فى كل هذه الآفاق ، وإن ظل مرتبط الأقدام بأرضه ، فخرجت لوحاته حاملة معالم المصرية فى التعبير الفنى نابضة بروح عصره » .

انظر صور الموضوع

من صـ ١١٣ -- صـ ١١٦

بقية الصفحة الأخيرة

تصنيف الرواية المعاصرة فى أدب الحرب

وتتجدد . نماذج بشرية تمثل دائرة الميلاد والنمو والموت ثم الميلاد من جديد . اذ بالرواية حادثتين عرضيتين والمشهد التاريخى استعمل كخلفية .(٥) وقد تحدث تولستوى عن الحرب من خلال مشهد من يواجهونه مباشرة وفى موضع اخر عن طريق عقل المتفرج . لذا نجد الاسلوب مرة مباشراً ومرة على لسان أبطال العمل

أى أن تولستوى عمل فى هذا العمل الضخم من خلال حبكتين . ولعل من أروع ما فى هذا العمل تأثير « الزمن » فى سلوك وآراء أبطاله أكثر من تعدد الأحداث خلال الزمن .

وأيضا من أهم خصائص هذه النوعية هو التزاوج المشروع بين الحياة المدنية والعسكرية لبلد محارب . لذا كان تنوع الشخصيات وكثرتها حتى يصعب حصرها فى عمل مثل « الحرب والسلام » وكذلك ثراء الجوانب الفلسفية والخلفية الفكرية التى كثيرا ما يناقشها الروائى على لسان أبطاله . أما عنصر التاريخ الواعى فيدخل ضمن وعى الروائى الذى ينهض بصنع رواية على حد قول الناقد « بيرس لوبوك » .

أما تعدد مستويات الأسلوب وشكل التناول باختلاف المواقف ـ العديدة ـ

بعطى لمثل تلك الأعمال خصائصها المتميزة .

ثانيا : يمكن النظر إلى الرواية الحربية وتصنيفها من حيث زمن التناول ، حيث عالجت بعضها زمن الحرب وبعضها الآخر الزمن التالى عليها حيث ابراز الجوانب السلبية وعرض لنتائجها سواء أكان ذلك بالاشارة إلى أحداث المعارك الحربية أو مجرد ذكرها .

الأعمال التى تتناول زمن الحرب فهى فى مجملها تخضع للبند أولا ، أما التى تعالج الزمن التالى فلها خصائصها ، الأولى غالبا لا ينهض فيها بتحليل كامل لاسبابها ونتائجها على عكس النوعية الثانية حيث يتاح للروائى بالعرض والتحليل بل والتركيز على نتائج الحرب .

لعل رواية « ثم تشرق الشمس أيضا »[٦] لـ « هيمنجواى » نموذج بارز لهذه النوعية وقد ابرزت الآثار السلبية للحرب .

هذه الرواية تعتبر من أروع القصص التى اشتهرت فى الأدب الأمريكى ، تصور الجيل الضائع الذى تخلف عن الحرب العالمية الأولى ، حيث أصابته الحرب فى جسده وفى نفسيته إصابة بالغة ومن هنا كان الجيل جيلا ضائعا . ويقال إن أبطال الرواية أبطال حقيقيون عرفهم هيمنجواى ، وقد حصلت هذه الرواية على جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

ويتلخص العمل فى أن « جيك بارنز » ــ المراسل الأمريكى ــ يحب الليدى « بريت » صاحبة الجمال الانجليزى الناعم ، إلا أنه أباح لها أن تتحول إلى رجال أخرين ليمنحوها الانطلاق الذى تتوق إليه !!

أنها قصة شخصين يبتغى كل منهما الآخر ، ولاستحالة ذلك فهما يريدان أن يشعلا النار فى هذا العالم !!

. . أهم خصائص هذه النوعية من الروايات هو الجانب الفكرى والذى غالبا ما يصور سلبيات الحروب وأثرها السىء على الأجيال التى عانت منها وأيضا الشخصيات أقل محدودية عن الأنواع الأخرى من روايات الحرب . كما يستخدم الراوى غالبا الأسلوب الهادىء الذى يتيح له فرصة الحكى والقص . النمو الزمنى والحركة المكانية هنا نمطية كما فى الروايات التقليدية ، أى تتوقف على رؤية الروائى ذاته .

ثالثا : ان تتناول الرواية الحربية تجربة خاصة غير تقليدية خاضها الروائى نفسه ، أو بطل العمل أثناء اشتعال الحرب ، وذلك بصرف النظر عن رؤية الروائى السياسية أو رأيه الخاص فى الحرب التى يخوضها .

ذلك كأن تتناول الرواية موضوعا بطولياً بذاته ، وأخرى تعرض لتجربة بذاتها حدثت أثناء الحرب مثل تجربة الأسر . لقد تناول القاص المصرى « فؤاد حجازى » فى رواية « الأسرى يقيمون المتاريس »[٧] تجربة أسره هو شخصيا عندما كان جنديا أثناء حرب ٦٧ .

وتعرض الرواية أنه فى صبيحة ٥ يونيو وقف جندى الشرطة العسكرية فى الطريق الموصل من العريش إلى رفح المصرية ــ على الحدود المصرية ــ وقف مشيراً الى رفح مانعا التقهقر إلى العريش وذلك حتى الساعة الرابعة بعد الظهر من نفس اليوم ، حيث بدأ الارتباك وقد تبين ضرب معظم المطارات المصرية ويسجل الروائى عملية الأسر وتفاصيلها ومعاملة الاسرائيليين لهم . وسوء أحوالهم أثناء نقلهم بالقطار إلى داخل اسرائيل ، وكيف أنهم عاشوا فى المستشفى ثمانى أيام بلا علاج وبلا طعام يُذكر . ثم تأتى مرحلة إستجواب الأسرى وسط هذه الظروف القاسية . ويبدأ الأسرى مقاومتهم السلبية بالاضراب تلو الاضراب وينتشر بينهم القمل ليعيش الأسير مجترا ذكرياته وحياته فى مصر . ونتعايش مع الأسرى وهم يتابعون الأخبار التى تصلهم عن مصر واستعادة روح المقاومة بينهم ثانية حتى ان ثلاثة ضباط نجحوا فى الهروب من الأسر . وبدأوا فى تحرير جريدة حائط يتناقلونها من عنبر إلى آخر . وأخيرا تبدأ مرحلة عودة الأسرى وقد نجح القاص فى نقل مشاعر الأسير العائد .

. . من خصائص الرواية الحربية من خلال هذا المنظور ــ التجربة الخاصة المتميزة أثناء الحرب ــ تتسم بسمة انسانية ذاتية سرعان ما تصبح انسانية شاملة وعامة . ان التجارب القاسية سرعان ما تصبح محكا ومختبرا للطبائع الانسانية والقيم الاصيلة فى الافراد وفى المجتمعات معا . أما النمو الزمانى فهو سمة أساسية لنمو الأحداث . وغالبا ما يكون السرد مباشرا سهلا . ولا تخلو هذه الروايات من الخطابية أحيانا .

رابعا : يمكن تناول الرواية التى عالجت موضوع الحرب من حيث التأكيد على أهداف الحرب وأغراضها . إما لبث روح المقاومة وتزكية روح التفاخر ، بينما تكتب بعضها الآخر لردء الحرب وشجب آثارها السلبية والدعوة إلى الاخاء الانسانى .

ولتكن الرواية العرقية « الرقص على أكتاف الموتى »[٨] للروائى عادل عبد الجبار نموذجا لأدب الرواية الحربية التى تبث روح المقاومة والصمود ، حيث تناولت الحرب العراقية الايرانية فى عامها الأول . كتبت الرواية عام ١٩٨١ وتقع فى عشرين واربعمائة صفحة ، وهى رواية تمزج بين أحداث متعددة كالحب والاغتصاب والولاء للوطن والخيانة كل ذلك مع الأحداث الحربية أى مزج ما بين العوامل الداخليه للشخصيات وعوالمهم الخارجية ويلاحظ أن عنصر البطولة فى الرواية متجسد فى مواقف كثيرة لابراز الولاء إلى الوطن . وذلك من خلال العلاقات العاطفية الثنائية وبين الجندى العراقى والعدو .

. . ومن خصائص هذه النوعية من الروايات التى تبث روح المقاومة أنها غالبا ما تتناول الموضوع بمثالية وتقريرية تسجيلية . شخصيات الرواية فيها مثالية السلوك لذا فهى غير قابلة للنمو ، فهى تعيش ما بين الاحلام الافلاطونية والواقع المحدد مسبقا . لذا فان الاسلوب غالبا ما يكون سرديا حتى ان بعضها تسجيل تقريرى . كما أن البعد الزمانى فيها تقليدى موظف مسبقا .

أخيرا فان تجربة الحرب على المستوى الفردى والجماعى تجربة غير تقليدية شاركت الرواية فيها بالتعبير الثرى الذى تتيحه نفس الخصائص الفنية للرواية ذاتها ، لذا كانت تلك الأعمال الروائية الخالدة . أى أن بين الحرب والرواية علاقة جدلية . . كانت وستظل . . إلا أنها دوما مثمرة ◆.

ــ يمكن الرجوع الى أصول الأعمال المشار إليها .



تصنيف الرواية المعاصرة في أدب الحرب

السيد نجم

كانت الرواية ومازالت من الأشكال الأدبية التى شاركت فى التعبير عما يحدث أثناء وبعد الحروب ، سواء كان ذلك مع الشعوب المعتدية أو المعتدى عليها ، وذلك على مدى تاريخ الرواية المعاصرة ، ويمكن تصنيف تلك الأعمال الروائية حسب عدة معايير لابراز الجوانب المختلفة لذلك التراث الروائى سواء داخل الوطن العربى أو خارجه .

أولا : يمكن النظر إلى الرواية فى أدب الحرب من خلال الروائى نفسه ، وكيف نلاحظ تنوع خصائص الانتاج الروائى من خلال المبدع ، حيث أن الروائى المشارك فى العمليات العسكرية كمقاتل له ابداعاته التى تتميز بخصائصها الخاصة عن الروائى المشارك فى العمليات العسكرية كمراسل عسكرى الذى له نكهته الخاصة هو الآخر وكذا عن الروائى المدنى المتأمل المتابع .

ان الروائى المشارك فى المعارك الحربية والتهب بلهيبها له نكهة خاصة فى ابداعه الروائى « الحربى » مهما كانت جنسية المقاتل الروائى هذا .

لنعرض لقصة « كل شىء هادىء فى الميدان الغربى »[1] للروائى الألمانى الجنسية « أريك ماريا ريمارك » . تعرض الرواية لمجموعة فى سن العشرين من العمر ومن فصل مدرسى واحد . انخرطوا فى سلك العسكرية . وبعد فترة تدريب قصيرة زُج بهم فى ميدان القتال ضمن مائة وخمسين جنديا ، بعد المعركة الأولى لهم عادوا ثمانين رجلا . كم عانوا جميعا من رقيب معسكر التدريب ومع ذلك وجدوه بينهم ذات صباح فى جبهة القتال خائفاً وبشخصية أخرى تماماً حتى أنهم سخروا منه كثيراً .

تعتمد الرواية فى فصولها الاثنى عشر على ابراز المفارقات التى يعيشها المقاتل والمعاناة المعيشية فى المأكل والمشرب والسجائر والعمل . أم قضية الموت والحياة فقد عبر عنها الروائى فى أكثر من موضع ـ وكيف أن خبر الموت لم يعد له وقعه التقليدى . كما صور الروائى العديد من المعارك الحربية التى شارك فيها وأكد على حقيقة أساسية منذ السطر الأول من الرواية . . ان الحرب هى الحرب ليس فيها مهزوم أو منتصر وحتى بعد أن تضع الحرب أوزارها ويأتى زمن حساب النتائج . لعل الخاتمة التى وضعها الروائى هى التجسيد الفعلى لكل ما أراد الروائى قوله ، حيث جعل بطل الرواية يموت فى الميدان الغربى الهادىء بعد أن انتهت الحرب والتى لم يقتل فيها !!

تتميز هذه النوعية من الروايات ـــ التى كتبها روائى مقاتل ـــ باستخدام المفردات الموحية المتوهجة . السرد يعتمد على الامتداد الطولى للبعد الزمانى وعلى نقل كل الصغائر التى يعيشها المقاتل مع أدق الدقائق التى تمر به . وكذلك التصوير المكانى لاهمية المكان فى نقل الصورة ومعايشة العمل ككل . ثم أن الأعمال غالبا ما تكون متعددة الشخصيات ولا تتضمن البطل الفرد . أخيرا غلبة روح السخرية واستخدام الأسلوب الساخر لعرض المواقف المتناقضة والمفارقات العديدة التى تصادف المقاتل دائما والتى هى وليدة طبيعة الحياة المعاشة فعلا !

. . . أما نوعية الرواية التى يكتبها مراسل حربى ، فهى أقل توهجا عن الأولى ولها سماتها الخاصة أيضا . لتكن رواية « الرفاعى »[2] للروائى المصرى « جمال الغيطانى » نموذجاً منها .

لقد سجل الروائى جملة المعلومات التى جمعها عن « الشهيد الرفاعى » ونشرها بشكل تقريرى على شكل المقال نشر بمجلة الهلال ، ثم كتب قصة قصيرة بإسم « أجزاء من سيرة عبد الله القلعاوى » ثم كتب روايته « الرفاعى » الذى هو قائد المجموعة السابعة للقوات الخاصة . لقد عرض الروائى بطولات الشهيد وسرد العديد من سماته الشخصية وحتى الجسدية من خلال الحديث على لسان الآخرين فكان للرواية شكلها المتميز واستفاد من ذلك بالتراث الشعبى ـ المعنى بدراسته الروائى ـ حتى كان « الرفاعى » بطلا شعبيا وليس تقليدا ، وهو ما أعطى للرواية نكهة خاصة أظن لا ينهض بها مقاتل عاش كل ثانية من حياته العسكرية فى ميدان القتال .

. . . نخلص من ذلك أن رواية « الرفاعى » وروايات أخرى مثل « وداعا للسلاح » للروائى هيمنجواى وغيرهما لها سماتها الخاصة .

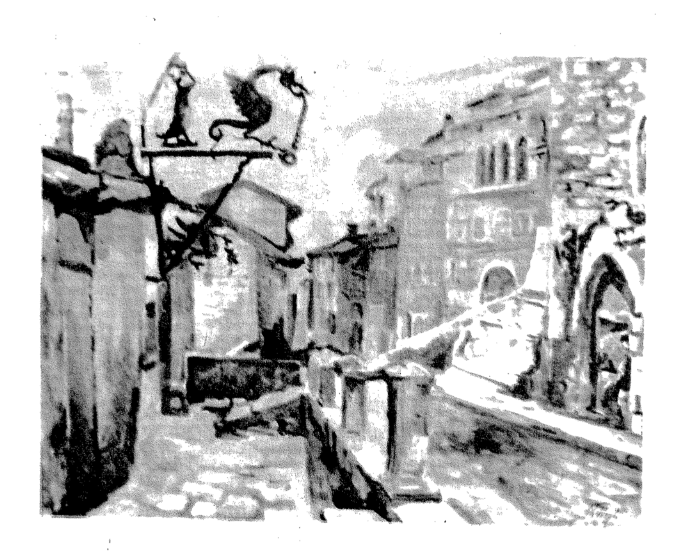
يمكن اجمالها فى أن هذه النوعية من الروايات تعنى كثيرا بخط فكرى بجانب الخط العسكرى . كما أنها تصور الحياة العسكرية المعاشة بجانب الجوانب النفسية . وغالبا ما يكون للشكل خواصة الخاصة و« اللعب » بالبعد الزمانى والمكانى فى الرواية . ان كانت هذه النوعية أقل توهجا فى تناول الحرب كحرب ، إلا أنها أكثر روية وتقنية فى فنون الرواية

. . . أما النموذج الثالث للرواية التى عالجت موضوع الحرب وتصنيفها من خلال الروائى . . . فهى تلك الرواية التى يكتبها الروائى المدنى المتأمل والراصد ويملك من الحنكة والخبرة ما يتيح له « صنع » رواية ملحمية . لتكن رواية « الحرب والسلام »[3] للروائى « ليوتولستوى » انموذجا لها .

يرى « بيرس لوبوك » مؤلف كتاب « صنعة الرواية »[4] أن العمل يعبر من خلال فكرة مسيرة الأجيال التى تتغير

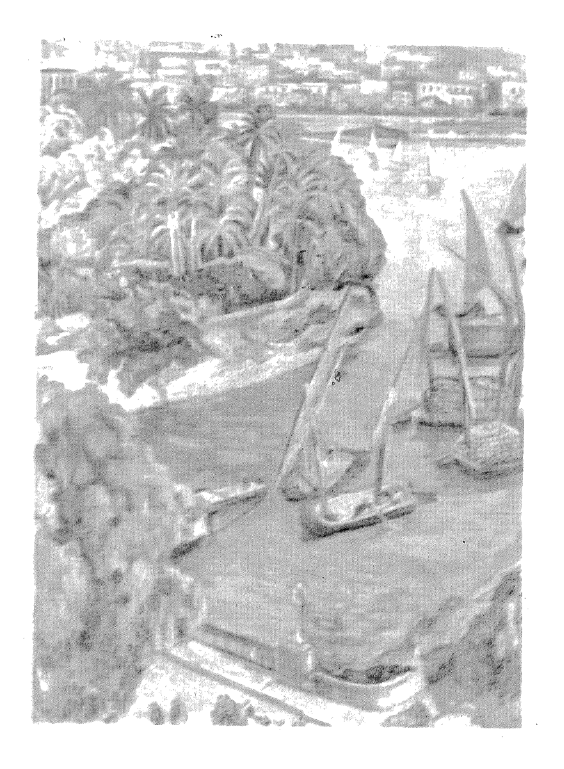
البقية صفحة ١١٠

ناجى
فى ذكرى ميلاده المائة









لـوحـة للفنـان التونسى خليل علولو »



ولـد الفنان التـونسى « خليل علولو» عام ١٩٤٢ م .

واللوحـة المنشـورة بعنـوان « صوت داخلى » زيت على قماش مقاس ١١٢×٩٤ سم ، فقد وعى الفنـان التونسى أهميـة العودة إلى المسـاحـة ذات البعـدين مسنـداً الهيكـل الأسـاسى للتكـوين إلى عـلاقـة ثـابتـة بـين الخط المنحنى والخط المستقيم .

لوحة للفنان المصرى « حامد ندا »

